RECUEIL
DE
PIÈCES INTÉRESSANTES.

RECUEIL

DE

PIÈCES INTÉRESSANTES

CONCERNANT

Les Antiquités, les Beaux-Arts, les Belles-Lettres et la Philosophie;

TRADUITES DE DIFFÉRENTES LANGUES.

——— *Dulcique animos novitate tenebo.*
Ovid., Met., l. IV, v. 284.

TOME TROISIÈME.



A PARIS,
CHEZ H. J. JANSEN, IMPRIMEUR-LIBRAIRE,
CLOITRE GERMAIN-L'AUXERROIS.

AN V (1796).

DES ÉPOQUES DE L'ART CHEZ LES ANCIENS, INDIQUÉES PAR PLINE;

PAR C. G. HEYNE,
Conseiller de Sa Majesté Britannique, & Professeur à l'Université de Gottingue.

TRADUIT DE L'ALLEMAND.

L'*Histoire de l'Art chez les Anciens*, de Winkelmann, causa, dans sa nouveauté; une sensation si vive dans la république des lettres, qu'on n'eut pas le tems de remarquer que cet ouvrage, quoique classique, péche souvent par des inexactitudes relativement aux faits historiques. A peine ai-je osé alors en rectifier quelques-unes. Pendant long-tems les auteurs & les journalistes exaltèrent, à l'envi, leur imagination, pour ne parler qu'en inspirés de tout ce qui concernoit l'art chez les anciens. Un examen réfléchi, des recherches faites de sang-froid étoient des preuves

d'un esprit lourd & paresseux. L'exactitude dans les citations, la précision dans les détails, la circonspection dans les assertions, une sage défiance en établissant des propositions générales sur des cas particuliers, une attention sévère à fixer les époques, à désigner les personnes & les circonstances locales ; ce sont là autant de qualités que, jusqu'à-présent, on a accordées aux auteurs allemands. En traitant des sujets qui n'exigent pas une exactitude dans les détails, on peut, à la vérite, étaler souvent une érudition déplacée ; mais on ne sauroit être trop scrupuleux dans une histoire, où, en raisonnant sur des faits, on en veut tirer des conséquences : il importe alors d'entrer dans les plus grands détails ; de les apprécier avec sagacité, & de ne se permettre aucune assertion hasardée. A quoi donc peuvent servir beaucoup d'ouvrages modernes, qui, au lieu d'une histoire exacte, n'offrent que des raisonnemens vagues & dépourvus de preuves, où l'auteur rapporte & classe les faits, non tels qu'ils sont arrivés, mais dans l'ordre & de la manière dont il

en a befoin pour appuyer fon fyftême. Les nombreufes erreurs dont fourmille l'ouvrage de Winkelmann, le rendent à-peu-près inutile pour la partie hiftorique : ce que cet auteur dit de l'art, de fes époques, des périodes & des fignes caractèriftiques des ftyles ; les jugemens qu'il porte en conféquence fur plufieurs monumens anciens & fur les artiftes auxquels il les attribue, font autant d'affertions qu'on ne peut adopter fans l'examen le plus févère. Ce travail feroit auffi long que difficile. Il eft, au contraire, très-aifé à une tête exaltée de partager l'enthoufiafme de Winkelmann, & de regarder fes conjectures comme des démonftrations neuves. On peut prévoir, que les efprits fuperficiels & pareffeux croiront aveuglément tout ce que Winkelmann a écrit ; & fon autorité confacrera des erreurs, que par la fuite on n'ofera peut-être pas attaquer.

Il y a long-tems que je m'étois propofé d'employer mes premiers momens de loifir, à réduire l'hiftoire entière de l'art chez les anciens à des faits certains & déterminés avec précifion ;

à féparer les additions & les affertions faites avec ou fans deffein, de tout ce qui fe trouve réellement confirmé par les auteurs anciens, & à fixer le degré de confiance que ceux-ci méritent. Ce travail devoit être précédé d'un examen impartial des fources, & d'une détermination exacte & précife des époques, des artiftes & de leurs ouvrages, dont on a confervé des notions ou de prétendus fragmens. Tant qu'on n'aura pas fait ces recherches préliminaires, tout ce que l'on dira du goût, des ftyles & des caractères des ouvrages anciens, à leurs différentes époques, d'après l'infpection feule des antiques, fe réduira à d'agréables rêveries. Plus d'une fois Winkelmann commença par exalter fon imagination, pour trouver ou rendre vraifemblable le ftyle d'une époque ou d'un artifte; enfuite le jugement qu'il portoit de toute une période, lui fervoit de principe, d'où il tiroit une foule d'autres conféquences.

Il y a plufieurs années que j'avois commencé à rectifier & à completter différentes parties de *l'Hiftoire de*

l'Art : mes essais ont été insérés dans une collection de mémoires, publiée dans le tems sur différens sujets (1). Une nouvelle édition de l'ouvrage de Winkelmann ayant été annoncée, je suspendis mon travail. Elle parut enfin, & je trouvai les erreurs considérablement augmentées. Il est probable que Winkelmann, dans la chaleur de la composition, ne se rappella pas avec précision tout ce qu'il avoit lu, ou qu'il avoit remis à un autre tems à vérifier toutes ses citations, & que sa mort prématurée & tragique l'en a empêché. Je me propose par conséquent de revoir le premier travail que j'ai fait à ce sujet, qui pourra servir peut-être de base sûre à une histoire exacte de l'art. Il faut donc que je commence par déterminer avec précision les époques de l'art chez les Grecs, ensuite chez les Etrusques & chez les Romains. Ces recherches préliminaires me frayeront probablement la route à d'autres plus impor-

(1) Ecrits allemands, publiés par la société royale des sciences de Gottingue, *L. I, page* 204 — 1771.

tantes; & une nouvelle édition des derniers livres de l'*Hiſtoire Naturelle* de Pline, avec des notes critiques & hiſtoriques, pourra bien être de ce nombre.

Les occupations de ma place étant incompatibles avec un travail d'une certaine étendue, je ne puis m'attacher qu'à des chapitres particuliers. J'en examinerai deux, qui, à pluſieurs égards, doivent précéder la détermination des époques & des différens ſtyles de l'art; 1°. ſavoir, ſur quoi ſont fondées les époques de l'art indiquées par Pline; 2°. où Pline a-t-il pris ſes notions ſur ce ſujet?

C'eſt à Pline que nous ſommes redevables des notions les plus détaillées ſur les anciens artiſtes & ſur leurs productions, quoique des recherches de cette nature fuſſent purement acceſſoires à ſon *Hiſtoire Naturelle*. Il rapporte les dates de la vie de quelques artiſtes ou même de pluſieurs, qu'il place dans la même époque; il détermine le tout par les Olympiades, &, de cette manière, il a fixé une ſuite d'époques d'après leſquelles le tems où les plus célébres artiſtes ont

vécu peut-être fixé ou comparé avec celui qui en a vu naître d'autres.

On s'imagine communément, & Winkelmann même paroît l'infinuer par-tout, que ces époques font de l'invention de Pline. On ne réfléchit pas qu'ici Pline eft feulement compilateur, & ne fait que prendre ces notions de plufieurs auteurs grecs & latins. J'en parlerai dans un autre tems.

Mais ces mêmes auteurs grecs, que Pline a confultés, quelle raifon pouvoient-ils avoir de déterminer la vie d'un ou de plufieurs artiftes, d'après une certaine Olympiade ? La vie d'un artifte, même cette partie de fa vie où il poffède le plus haut degré de talent comprend plus d'une Olympiade. Qu'eft-ce qui a pu engager un auteur à choifir de préférence, telle Olympiade & non pas telle autre, pour défigner l'époque d'un artifte ?

Généralement on prend une année déterminée avec une pareille précifion, pour celle où l'artifte eft parvenu au plus haut point de fa gloire. L'expreffion : *Il floriffoit*, féduit d'abord, & l'on ne réfléchit pas, que très-fouvent une

femblable détermination doit être très-inexacte & très-douteufe. Les bornes du tems de la gloire d'un homme, peuvent-elles être circonfcrites par une ligne qui tombe précifément fur une année unique? Bayle, avec fa fagacité ordinaire, avoit déja remarqué (1), que la manière dont les anciens ont établi la chronologie de leurs hommes célèbres étoit bien faite pour caufer des erreurs, mais non pas pour les lever. Le tems de la plus grande force d'un artifte, n'eft rien moins que fixé; tantôt il avance, tantôt il recule, & tel à fa trentième année eft déja arrivé à un degré de talent & de célébrité, qu'un autre atteint à peine dans la foixantième année de fa vie. Cependant lorfque Bayle ajoute, que les anciens auroient mieux fait d'indiquer les jours de naiffance & de mort, il ne réfléchit pas, que cela n'auroit pas été une chofe facile pour beaucoup d'hommes illuftres; car ce n'a été qu'après leur mort (tems où de pareilles déterminations fe conftatent très-difficilement)

(1) Dans fon article *Zeuxis*.

qu'on s'est occupé à recueillir leurs faits & leurs belles actions.

Winkelmann dit dans ses *Remarques sur l'Histoire de l'Art*(1), que le tems de la plus grande force d'un artiste, (il veut dire celui où un artiste est parvenu à la plus haute célébrité dans son art) ne peut être fixé que d'après l'époque de sa vie, dans laquelle il a exécuté les ouvrages les plus parfaits, ou d'après les circonstances heureuses qui ont accompagnées ce tems de sa plus grande force. Dans plusieurs endroits il adopte tantôt l'un & tantôt l'autre systême; mais à la fin, il paroît se décider entièrement en faveur du dernier, & dans plusieurs passages, il en fait usage comme d'une chose incontestable. En effet, le premier étoit insuffisant du moment qu'il ne s'agissoit pas d'un seul, mais de plusieurs artistes, dont l'existence se trouvoit placée dans une seule & même année.

Ces circonstances heureuses des tems,

(1) Ces remarques se trouvent intercallées dans le texte de la traduction de l'*Histoire de l'Art*, de M. Hubert, dont nous nous servirons.

prifes pour bafe des époques des artiftes, peuvent en effet les avoir favorifées dans certains cas; car il eft naturel de penfer, que la paix, l'accroiffement du pouvoir & de la profpérité publique font fleurir les arts; mais ceci venoit à l'appui d'une autre idée de Winkelmann; c'eft-à-dire, que la liberté a élevé l'art au degré de fupériorité où il eft parvenu chez les Grecs. Cependant il ne s'en tint pas là, puifqu'ailleurs il attribue au beau climat de la Grèce, des deux côtés de la mer Egée, cette fupériorité & cette perfection de l'art. Enfuite il y mêle deux autres queftions très-différentes; favoir, d'où les Grecs ont-ils pris ces belles formes du corps humain, qui ajoutent tant à la perfection de l'art; & pourquoi font-ils les feuls parmi les anciens peuples qui aient atteint au plus fublime degré de l'art dans cette partie?

Cependant en attribuant à la liberté la perfection de l'art chez les Grecs, on devra, pour faire cadrer cette idée avec les événemens, fuppofer tant de reftrictions ou tant d'extenfion, qu'il en reftera bien peu de chofe. Il faut

convenir , que la liberté publique peut être accompagnée de circonſtances propres à réveiller le génie des artiſtes ; comme , par exemple , de l'enthouſiaſme de la gloire; mais il eſt poſſible que la liberté elle - même ſoit un état de pareſſe , d'apathie & d'abrutiſſement ; & cet état peut être accompagné de tant d'inquiétudes , de tant de déſagrémens & de tant de beſoins phyſiques & moraux, que les arts & les ſciences pourront difficilement être cultivés. D'ailleurs la liberté des Grecs fut de tout tems ſi peu ſtable & ſi peu certaine, ſuivant les tems & les différentes contrées de la Grèce, que tout ce que l'on voudroit établir ſur une baſe auſſi mobile , ne ſauroit avoir de la conſiſtance. La liberté dont on jouiſſoit à Athènes , différoit beaucoup de celle de Sparte, de Thèbes, & plus encore de la douce liberté qui régnoit dans les champs de la Phocide , de la Doride, de l'Elide & de l'Arcadie ; & cependant , dans ces contrées , l'art n'a jamais été cultivé avec quelque ſuccès. Il y avoit peut-être plus de liberté politique en Grèce, avant l'irruption des Perſes qu'après.

Ces obſervations, & cent autres de ce genre, dégoûtent de ces déclamations outrées avec leſquelles on exalte partout l'influence de la liberté ſur la perfection des beaux arts. Après les victoires remportées ſur les Perſes, l'eſprit public des Grecs, c'eſt-à-dire, des peuples dominans, ſe familiariſa peu-à-peu avec l'orgueil, le luxe, l'amour de la gloire & l'ambition. Ces paſſions, très-nobles dans leur origine, furent les reſſorts de leurs grandes actions; mais ſucceſſivement elles dégénérèrent en autant de petites inclinations baſſes & vicieuſes. Des circonſtances particulières relatives aux événemens & aux tems, ſur-tout la reconſtruction & les embelliſſemens d'Athènes, firent rechercher les artiſtes. Les riches dépouilles enlevées aux Perſes furent deſtinées à la décoration des édifices publics; car il eſt ſurprenant combien, à cette époque, les dépenſes des particuliers étoient bornées. Les Miltiades, les Ariſtides & les Cimons, habitoient des maiſons dont rien n'annonçoit extérieurement qu'elles ſervoient de demeure à de pareils propriétaires. Une grande partie

du butin fait fur les ennemis, (communément la dixième), appartenoit à l'état, & n'étoit employée qu'aux embelliffemens & aux édifices publics.

L'amour du luxe, & une aifance générale, font des conditions effentielles pour que les arts puiffent s'élever & fe perfectionner; l'une & l'autre de ces conditions peuvent fe rencontrer également avec la liberté & avec l'efclavage politique; elles ne font pas incompatibles non plus avec la fimplicité des mœurs, ni avec les raffinemens du luxe. Des conquêtes, de riches dépouilles gagnées fur les ennemis, peuvent fournir les fonds néceffaires aux productions des arts, auffi bien que le commerce & la navigation; fous l'un & l'autre rapport l'effet peut être le même, & appartenir à plufieurs ou feulement à quelques membres de l'état; mais ce qui produit une différence notable, c'eft lorfque la jouiffance perfonnelle, ou l'amour & la gloire de la chofe publique animent les citoyens dans de pareilles entreprifes. Le premier fyftême, où chacun ne fait des dépenfes que pour embellir fes poffeffions par-

ticulières, eſt le goût dominant de notre ſiècle & de la forme de nos gouvernemens; auſſi a-t-il les ſuites que naturellement il doit avoir. Le ſyſtême oppoſé eut lieu dans les états de l'ancienne Grèce, & y produiſit ces grands & admirables effets que de nos jours nous attendrions vainement de nos vues étroites & de nos paſſions bornées. Là, où le *moi* de chaque homme de bien, quoique très-circonſcrit, ſe confondoit cependant avec l'intérêt public, où même, dans des ſiècles corrompus, on ne pouvoit trouver ſon avantage particulier ſans coopérer à la proſpérité générale; là les projets & les têtes qui les enfantoient, devoient naturellement tendre au grand. Mais outre tout cela, il faut encore un motif particulier qui dirige le goût du luxe relativement aux monumens publics, à la peinture & à la ſculpture, & non excluſivement au théâtre ou à d'autres amuſemens de ce genre; c'eſt un je ne ſais quoi, qui crée des artiſtes, qui échauffe le génie, qui entretient l'émulation, & qui, par des encouragemens, diſtribués avec diſcernement, nourrit

cette activité si nécessaire à la culture & à la perfection des arts. Cela ne dépend ni de la liberté, ni du climat, ni d'aucune autre chose semblable ; le hasard y a toujours beaucoup de part, & plus souvent encore le ton particulier d'une cour, le goût du prince, le caprice d'une maîtresse, l'adresse d'un ministre ou d'un démagogue. A Athènes, cette impulsion secrete fut d'abord donnée par la reconstruction de la ville réduite en cendres, & l'établissement du port; & ensuite par la politique rafinée de Périclès, qui chercha à se rendre agréable au peuple, en l'occupant toujours par de nouveaux travaux, & à le maintenir dans la tranquillité par les salaires, en détournant son attention de l'administration des affaires publiques (1). Ni en Grèce, ni dans aucun autre pays du monde, les arts n'ont été introduits & portés à leur perfection avec cette attention suivie qui doit distinguer le législateur, parce qu'ils concourent à éclairer une

(1) Voyez Plutarque, *Vie de Périclès.*

nation, & à augmenter la profpérité générale, en coopérant au bonheur de chaque individu par leur influence marquée fur les événemens de la vie civile : nulle part on en a fait une branche de l'éducation publique, pour adoucir, par ces arts, les mœurs du peuple. Les chofes ne s'opèrent pas avec autant de méthode dans le monde que nous habitons, où le hafard & le cours naturel des événemens jouent de fi grands rôles.

Cette manière d'envifager cet objet, fit naître dans mon efprit une foule de doutes fur les belles difcuffions qu'on trouve dans les ouvrages qui ont pour objet l'art & le goût, & particulièrement fur les affertions de notre bon Winkelmann. Je ne pouvois, par conféquent, pas regarder comme démontré ce qu'il avance fur les époques de l'art indiquées par Pline, qu'il prétend être autant de principales périodes de la liberté des Grecs ; ni croire qu'après chaque fecouffe caufée par les guerres, cette liberté ait été affermie de nouveau par la paix, & que chaque pacification ait fervi à relever l'art tout d'un coup, en produifant

par-tout

par-tout des artiſtes célébres. Il y applique les intervalles de paix, que les guerres continuelles des Grecs offrent de tems en tems, comme des points de repos, qui, à la vérité, ſont d'une auſſi courte durée que celle des traités de paix de nos ſiècles modernes; il y ajoute les années où les traités ont été conclus, & qui coïncident réellement avec quelques-unes des époques. Mais croira-t-on, qu'après les horreurs de la guerre & les longues dévaſtations qui en ſont les ſuites, la première année de paix puiſſe produire & mettre en activité une foule d'artiſtes, dont le génie auroit reſté aſſoupi juſqu'alors ? Comment un certain nombre d'artiſtes peuvent-ils paroître à-la-fois, après des intervalles plus ou moins grands, & pour ainſi dire par bonds ; tandis que l'on voit toujours le diſciple ſuccéder au maître, & former à ſon tour de nouveaux élèves ? Cependant il paroît, que, ſuivant les époques de Pline, on s'accorde aſſez à regarder comme poſſible cette reproduction ſubite, par laquelle on auroit des enfans ſans pères, & des élèves ſans maîtres. Après ſeize ou vingt

ans, pendant lesquels on n'a pas entendu parler d'aucun artiste, l'apparition d'un grand nombre de maîtres également habiles, est-elle possible? Mais si la paix opéroit en effet de pareils miracles, pourquoi cela auroit-il eu lieu seulement à Athènes, & peut-être à Sicyone & à Corinthe, sans qu'on en eût éprouvé les effets ailleurs; ou comment les suites d'une paix entre Sparte & Athènes se font-elles étendues jusqu'à Ephèse ou Rhodes? Mais, si l'on doit attribuer ce miracle à la paix, de quelle manière expliquera-t-on l'énigme, de ce que beaucoup d'époques d'artistes tombent précisément au milieu des guerres? Et si la paix a ranimé les arts par une nouvelle impulsion donnée à la liberté, comment est-il arrivé qu'une partie de ces époques appartiennent aux tems où la Grèce avoit entièrement perdu sa liberté politique?

Si l'on suit les propres recherches de Pline, & si on l'étudie attentivement & sans prévention, on trouvera, qu'en travaillant il avoit sous les yeux des renseignemens très-différens, qu'il a cherché quelquefois à accorder

entr'eux, & que ſouvent auſſi il a placé l'un à la ſuite de l'autre. Par exemple (1), en parlant des artiſtes qui ont travaillé en bronze, il les nomme d'abord en général, enſuite il les rapporte de nouveau ſéparément, avec la nomenclature de leurs ouvrages, depuis Phidias juſqu'à Praxitèle & Calamis. Une table alphabétique vient enſuite (2); après quoi ſuit la liſte des artiſtes de Pergame, & une nouvelle table alphabétique des artiſtes qui ont traité les mêmes ſujets, ou dont le genre étoit le même. C'eſt une autre queſtion, de ſavoir où Pline a pris toutes ces différentes notions. Cependant celles qui contiennent des dates, ſont très-conciſes, ſans offrir aucune réflexion ſur le mérite des ouvrages relativement à l'art. On n'en peut donc pas inférer que Pline puiſſe les avoir tirées des livres qui traitoient en détail de l'hiſtoire de l'art; il eſt, au contraire, très-poſſible qu'il les ait trouvées dans d'autres ouvrages hiſtoriques. Il y eut chez les Grecs

(1) Voyez *Liv. XXXIV*, *ſect.* 19.
(2) *Sect.* 19, §. 12 — 23.

plusieurs chroniques (1), dans lesquelles on consignoit les principaux événemens suivant leurs dates, en y ajoutant, de tems en tems, les noms des personnages illustres qui avoient vécu dans ces différentes périodes de l'histoire. Il est à présumer, que dans de pareils ouvrages on commença d'abord par le récit suivi des événemens, & qu'on n'ajouta les noms des hommes célébres que lorsque la suite des choses offroit des points de repos. Les années dans lesquelles tomboit cette liste de grands hommes, ne pouvoient pas être regardées comme l'époque précise de leurs belles actions, de leur célébrité & de leur plus grande gloire; mais ce ne fut que l'époque la plus commode pour l'historien qui vouloit faire mention de ces hommes illustres. De pareilles dates n'offrent donc que de simples époques dans l'histoire d'une nation, où la suite des événemens finit ou commence, par exemple, une guerre, un traité de paix ou d'autres faits de ce genre (2).

(1) Χρονικα.

(2) Le *Floruit* de Pline, le ηκμασε, ne doit

Tout ceci ſe trouve conſtaté dans Pline. Ailleurs on verra la démonſtration complette que les Olympiades qu'il a empruntées d'autres auteurs, ne ſont pas des époques proprement dites de l'art, mais ſeulement des époques hiſtoriques, des ſections dans la ſérie des événemens, où d'autres hiſtoriens avoient rapporté les noms des hommes illuſtres, qu'il a recueillis pour les réunir dans un ſeul endroit de ſon ouvrage.

Mais on pourra me demander avec raiſon la preuve que de pareilles chroniques aient exiſté anciennement, & qu'il y ait été fait mention des hommes célébres de la manière que je l'indique.

L'hiſtoire des premiers tems de la Grèce fut très-inexacte relativement à la chronologie. Hérodote compte ſuivant la durée de la vie humaine. Dans

---

pas toujours s'entendre de la plus grande célébrité. Cela ne dit pas plus que l'expreſſion uſitée de nos jours « *vers ce tems vivoit* ». Souvent on le rendoit auſſi par : εγνωριζετε traduit dans Saint Jérôme par : *clarus habetur*, & ailleurs plus mal-adroitement par : *agnoſcitur*; par exemple : *Meliſſus phyſicus agnoſcitur*.

Thucydide & dans Xénophon, on trouve des dates plus précises ; mais seulement des années de leurs tems. Timée paroît avoir été le premier qui se soit servi des Olympiades, & qui ait classé les événemens en conséquence ; il vivoit sous Ptolémée Philadelphe. A cette époque l'étude de la chronologie commençoit à sortir de l'enfance. Demetrius de Phalère avoit déja désigné plus exactement les archontes d'Athènes (1) ; & plus tard, Philochore en publia des listes plus complettes & plus exactes (2). Même déja du tems de Ptolémée Philadelphe, Sosibe composa un ouvrage chronologique (3). Ensuite Eratosthène rassembla ses célébres vérifications des dates (4) ; après quoi parut Apollodore d'Athènes, qui composa une grande histoire chronologique en trois parties, dont la première traitoit des anciennes fables des dieux, la seconde des tems héroïques,

(1) Την των αρχοντων αναγραφην.

(2) Dans son ouvrage intitulé : Ατθις (*De rebus Atticis*).

(3) Χρονων αναγραφη.

(4) Les livres Χρονογραφιων dans lesquels étoient probablement contenus les Ολυμπιονικαι, rapportés séparément.

& la troisième de l'histoire proprement dite. Un morceau de la seconde partie est seulement parvenu jusqu'à nous (1). Mais dans la dernière les noms de tous les personnages célèbres étoient à-peu-près rapportés (2), ce qui est prouvé par les nombreuses citations de Diogène Laërce. Diodore de Sicile indique, d'après le même ouvrage, l'année de la mort d'Euripide (3); & il est probable qu'il y a pris également les notices sur les grands hommes qu'il rapporte dans d'autres endroits. Les chroniques de Nepos étoient rédigées de la même manière; & quelques passages de Vellejus Paterculus prouvent qu'il avoit un semblable ouvrage sous les yeux. Il y a moins de doute encore qu'Eusèbe ait fait usage de pareilles notices, dans son *Chronicon*, dont nous avons

---

(1) Les livres Χρονικων. Ce qui s'en est conservé, porte le titre de βιβλιοθηκη, & alloit jadis jusqu'au commencement des Olympiades. La première partie avoit pour titre : Περι θεων & la troisième : συνταξις χρονικη.

(2) Επιφανων ανδρων βιους, dit Marcien, voyez Gale, *Dissert. de Appollodoro*, c. [illegible]

(3) Diodore, *XIII*, c. 103. Comparez Gale, à l'endroit cité, p. 44.

une partie dans la traduction de S. Jérôme, & des fragmens dans Syncellus, Cédrène, & dans le *Chronicon Paſchale.* Je n'aſſurerois pas qu'Euſèbe ait eu ſous les yeux Apollodore, ainſi que Caſtor (1) & d'autres; mais au moins en avoit-il l'extrait, qui ſe trouve dans Jule Africain. La chronique de Paros qu'on conſerve parmi les marbres d'Arundel, conſiſte auſſi en époques tirées de pareils chronologiſtes; parconſéquent, il y eſt fait de la même manière mention des hommes célébres.

Pline place la première époque de l'art, relativement aux ouvrages en bronze, dans l'Olympiade LXXXIII (2). Hardouin, en ſuivant un manuſcrit de Paris, a mis l'Olympiade LXXXIV, & embrouille, dans une note, toute la chronologie (3); mais il eſt démontré

(1) Caſtor compoſa auſſi des livres χρονικῶν: mais on ne s'en eſt pas auſſi généralement ſervi, que de ceux d'Apollodore. Ses *Epoques des puiſſances maritimes* ſont connues. Voyez *Diſſ. in Commentar. Soc. R. Sc. Gotting. P. II.*

(2) Pline, XXXIV, 8, *ſect.* 19, pr.

(3) Dans Pline, après *Floruit autem Olympiade LXXXIII*, (où, ſuivant la leçon d'Hardouin, *LXXXIV*), on a ajouté *circiter CCC urbis noſtræ*

qu'Olympiade LXXXIII eſt la véritable leçon; elle revient même dans

---

anno. Hardouin remarque, que, ſuivant le calcul de Pline, l'Olymp. LXXXIV tombe à l'année de Rome 298. On trouvera cette obſervation ſingulière, quand on ſaura que l'Olymp. LXXXIV eſt l'année 310, Varr., & 444 avant l'ere chrétienne. Hardouin fonde probablement ſon aſſertion ſur un paſſage de Pline, *L. II*, *ſect*. 8, 6, où il s'agit du mouvement de la planète Vénus, obſervé en premier lieu par Pythagore : *Olympiade circiter XXXII*, *qui fuit urbis Romæ annus CXIII*. Suivant la chronologie reçue, il faudroit l'année de Rome 102, pour l'Olymp. XXXII; & il en réſulteroit une différence d'onze ans, que Pline, dans ſa computation des Olympiades pourroit avoir adoptée. Mais l'on ſait que le certain a toujours été négligé par Hardouin qui y a ſubſtitué l'incertain, ou de ſimples ſuppoſitions, pour en faire la baſe des chimères les plus extravagantes. S'il avoit conſulté & comparé d'autres paſſages de Pline, il auroit trouvé, que cet auteur ne s'eſt jamais écarté de la manière ordinaire de compter les Olympiades. Hardouin lui-même a introduit dans le texte le nombre ci-deſſus cité; à la vérité, d'après d'anciens manuſcrits. Cependant ce nombre eſt faux, & lui-même préfére de lire XCIII, à la place de CXIII, ainſi qu'Olymp. XXXIII. Mais toutes ces dates contrediſent l'époque connue de Pythagore, qui eſt irrévocablement fixée vers l'Olymp. XLVIII, & dont les derniers tems tombent avec beaucoup de vraiſemblance vers l'Olymp. LXVIII. Les nombres qui ſe trouvoient dans Pline, avant la correction d'Hardouin, s'y rapportent exactement : *Ol. circiter XLII*, *qui fuit urbis Romæ annus CXLII* ; ils doivent donc être rétablis dans le texte.

En revenant à-préſent au paſſage cité de Pline,

un autre endroit (1), & là, Hardouin ne l'a pas conteftée. Pline y ajoute une autre détermination : *après environ* 332 *ans* (2), que Hardouin rapporte exactement au commencement des Olympiades; puifque quatre-vingt-trois Olympiades font réellement 332 ans; & que Pline avoit dit auparavant, que, dès le tems des premières Olympiades, on trouvoit des traces d'ouvrages de l'art en marbre.

Dans cette première époque, Olympiade LXXXIII, qu'il détermine d'après Phidias, Pline place auffi Alcamène, & quelques autres artiftes, dont il ne peut être queftion ici. Enfuite vient la feconde époque, dans laquelle Agélade, Callon & d'autres font placés, Olympiade LXXXVII. Mais on pourra demander à préfent,

---

(*XXXIV*, *fect.* 9), où *CCC circiter urbis noftræ anno*, doit être comparé avec une Olympiade, d'après un calcul exact, l'année de Rome 300, Varr. fe rapporteroit à l'Olymp. LXXXI, 3. Ainfi l'Olympiade LXXXIII, tomberoit à l'année 306; & parconféquent Pline avoit raifon d'employer le *circiter*.

(1) Pline, *XXXVI*, 5, *fect.* 4, 3.

(2) *Poft annos circiter trecentos triginta duos.*

quel motif a fervi à fixer ces deux époques ?

Winkelmann a cru trouver la raifon de ce que l'époque principale de Phidias a été placée dans l'Olympiade LXXXIII (1), dans ce que cet artifte paroît avoir terminé vers ce tems-là fon Jupiter Olympien (2). Il rejetta enfuite cette conjecture (3), abfolument contraire à l'hiftoire (4), & y fubftitua une autre ; c'eft-à-dire, que les circonftances heureufes autorifent à placer dans la même Olympiade le tems où Phidias étonna les Grecs par fes productions fublimes ; parce que, fuivant Diodore de Sicile, il régnoit alors une paix univerfelle dans le monde connu.

Cette nouvelle conjecture eft encore moins heureufe que la première. Ce n'eft pas de l'Olympiade LXXXIII, 2,

---

(1) *Floruit autem Olymp. LXXXIII.*

(2) *Hiftoire de l'Art, Liv. VI, ch. 2, §. 1.*

(3) *Hift. de l'Art, Liv. VI, ch. 2, §. 1.*

(4) Cela fe trouvera conftaté plus bas, lorfqu'il fera queftion de Phidias. Chez Pline, *XXXIV, fect. 19. Jove Olympiæ facto* ne fe rapporte pas à *Floruit Olymp. LXXXIII.*

mais de celle LXXXIV, 3, que parle Diodore (1). Pendant l'Olympiade LXXXIII, 2, les Athéniens firent, sous le commandement de Tolmidès, la guerre aux bannis Béotiens, qui s'étoient établis à Orchomène & à Chéronée. Les Atheniens les chassèrent de cette dernière ville ; mais à leur retour, ils furent totalement défaits près de Coronée. Quand même la conjecture en question ne feroit pas détruite par les événemens du tems, on ne voit pas comment la première année d'une tranquillité générale puisse devenir l'époque de la célébrité d'un artiste.

L'endroit où Winkelmann veut prouver l'influence de la paix sur les arts (2), fourmille d'inexactitudes historiques. J'en releverai seulement quelques-unes : « Les tems les plus heu» reux pour l'art dans la Grèce, dit-il, » furent les quarante années pendant » lesquelles Périclès gouverna la répu» blique » ; (Cela n'est pas exact : Périclès fut à la tête des affaires pendant

(1) Diodore, *XII*, 26.
(2) *Histoire de l'Art*, *L. VI*, *chap.* 2, §. 1.

quarante ans ; mais il n'eut la souveraine puissance que pendant quinze, ou tout au plus vingt ans) « & dans » le cours de la guerre opiniâtre qui » précéda celle du Péloponnèse, dont » le commencement eut lieu dans » la quatre-vingt-septième Olym- » piade ». En vérité, c'est une plaisante manière de désigner cette guerre; sur-tout à cause que plusieurs guerres avoient précédé celle du Péloponnèse, dont aucune ne se distinguoit de l'autre d'une manière particulière ! Winkelmann avoit probablement en vue, la guerre entre les Spartiates & les Athéniens, pendant l'Olympiade LXXX, 4, 457 ans avant l'ere chrétienne ; mais il n'existe aucun indice particulier, qui puisse faire croire que cette guerre ait été conduite avec une opiniâtreté marquée. On sait, au contraire, que depuis l'Olympiade LXXXI, 4, on n'entreprit rien de côté ni d'autre pendant trois ans. Dans l'Olympiade LXXXII, 3, on conclut une trève pour cinq ans, &, à sa rupture, Olympiade LXXXIII, 4, un traité de paix pour trente ans, qui n'en dura que quatorze, c'est-à-dire, jusqu'à la guerre du Pélo-

ponnèse. Winkelmann ajoute ensuite dans une belle tirade : « Cette guerre » est peut-être la seule dans les anna- » les du monde, qui loin de nuire à » l'art, si sensible par sa nature, lui a, » au contraire, fourni les occasions de » briller plus que jamais, &c. C'est » dans le cours de cette guerre que les » forces de la Grèce ont fini par se déve- » lopper complettement ». Ce passage, (& il y en a une infinité de sembla- bles dans Winkelmann), est absolu- ment hasardé ; car l'histoire n'offre rien qui serve à l'appuyer. Tout ce qui est dit ensuite de la cessation des hostilités pendant les jeux publics, & des avantages qui en résultèrent pour l'art, ne peut pas être appliqué davantage à ces tems qu'à d'autres ; il y a beaucoup d'exagération & une infinité d'inexactitudes historiques, ou bien il y est question de choses abso- lument étrangères. Au reste, je n'ai pas la patience de relever en détail toutes les erreurs de ce genre.]

On a supprimé dans la nouvelle édition de l'*Histoire de l'Art*, tout ce qui dans l'ancienne (1) avoit été dit

(1) *Hist. de l'Art, prem. édit. allemande.*

des huit années qu'on prétendoit ſi remarquables dans le cours de la guerre en queſtion, & cela avec raiſon, parce qu'il n'y avoit rien de plus faux; mais on y a ſubſtitué une aſſertion également peu fondée. « Enfin, » dans la ſeconde année de l'Olympiade LXXXIII, les hoſtilités ceſſèrent, &, comme le dit Diodore de » Sicile, une paix univerſelle règna » dans tout le monde connu, &c. » Une tranquillité ſi générale parmi » les Grecs, doit avoir eu néceſſairement une grande influence ſur » l'art; & ces circonſtances heureuſes » nous autoriſent à placer le tems de » la célébrité de Phidias dans cette » Olympiade ». J'ai déja obſervé que la première partie de cette aſſertion eſt contraire à l'hiſtoire du tems; car les différends entre les Athèniens & les Spartiates furent terminés par une trève de cinq ans, dans l'Olympiade LXXXII, 3; & dans l'Olympiade LXXXIII, 4, une paix pour trente ans fut conclue entre les parties belligérantes (1). Mais bien

(1) Comparez Dodwell, *Annal. Thucyd. ad h. a.*

loin que dans l'Olympiade LXXXIII, 2, il règnât une paix univerſelle, ce fut préciſément dans cette année que les Athéniens eſſuyèrent une défaite terrible, ſous leur général Tolmidès, près de Coronée. Le traité de trente ans, entre Sparte & Athènes, dont Winkelmann fait enſuite mention, appartient à l'Olympiade LXXXIII, 4; & la paix univerſelle, dont parle Diodore de Sicile, à l'Olympiade LXXXIV, 3 (1). Quelle confuſion en tout (2) ! & qu'eſt-ce qui reſte

(1) Voyez Diodore de Sicile, *XII*, 26.

(2) Je paſſe ſous ſilence beaucoup d'autres inexactitudes, ſans parler du défaut de méthode; car quiconque eſt un peu verſé dans l'hiſtoire, ne ſauroit ſe retrouver dans la marche de Winkelmann. Par exemple, ce qu'il dit *Liv. VI*, *ch.* 2, §. 1, eſt tout-à-fait contraire à l'hiſtoire. « Vers » ce tems, (lors de la paix générale), la » Sicile commença à jouir du repos, par le traité » des Carthaginois avec Gélon, roi de Siracuſe ». Ce traité appartient à l'Olympiade LXXV, 1; il eſt parconſéquent antérieur à cette époque de 38 ans; il fut conclu après la grande défaite des Carthaginois, près d'Himera. Plus bas, on lit: Que cette paix univerſelle & la célébrité de Phidias, ſervent à expliquer le paſſage d'Ariſtophane, que les écrivains anciens & modernes n'ont pu comprendre, où il dit que Phidias avoit fait alliance avec la déeſſe de la paix: *ὁπως αυτῃ προσηκοι Φειδιας. Pac.* 615. Celui, qui ne comprend pas ce paſſage

à-préſent

à-préfent pour prouver l'affertion, que l'époque de l'Olympiade LXXXIII, dans laquelle Phidias fe trouve placé, a été fixée d'après la paix générale de la Grèce?

Si l'Olympiade LXXXIII, parce qu'elle fut l'époque d'une paix univerfelle, dût auffi être celle de la plus grande célébrité de Phidias & des artiftes fes contemporains; l'époque fuivante, à commencer de l'Olympiade LXXXVII, a dû embarraffer beaucoup Winkelmann; car celle-ci

---

d'ailleurs, n'en devinera pas le fens d'après ce qu'en dit Winkelmann, qui eft bien éloigné de l'avoir faifi. Voici ce qui en eft: Mercure raconte, comment la paix retrouvée a été perdue D'abord, dit-il, l'orage éclata fur Phidias; enfuite Périclès commença à craindre pour lui-même, & mit tout en confufion en allumant la guerre, &c. Le fimple Trygée l'interrompt: « Par tous les » dieux! je n'ai pas fu le premier mot de tout cela, » ni entendu que Phidias ait à démêler quelque » chofe avec la déeffe de la paix ». (ὅπως αὐτῇ προσήκει Φειδίας). Le chœur y ajoute: « Et moi j'en fuis » auffi peu inftruit. Par cette raifon, la déeffe » eft une beauté de ce genre; parce qu'elle eft » fa parente! Que ne fait-on pas dans ce monde! » Ce trait fatyrique de la beauté fe rapporte, à mon avis, à ce que Phidias étoit un petit homme, chauve & grêle, dont l'extérieur n'étoit pas avantageux, ainfi qu'on peut le conclure d'après ce qu'en dit Plutarque. *Péricl.* p. 169, c.

fut si loin d'être paisible, qu'elle vit naître la guerre du Péloponnèse. Cela paroît avoir donné lieu à ces rêveries agréables, suivant lesquelles il faudroit que les guerres eussent été alors moins cruelles, & conduites avec plus d'humanité. L'histoire de ces tems-là ne doit pas avoir été présente à la mémoire de Winkelmann; &, en général, il paroît qu'il n'a pas considéré, que les guerres entre les petits états libres de la Grèce, & sur-tout celles par lesquelles Athènes & Sparte se disputèrent l'empire, doivent avoir été poussées avec bien plus d'acharnement que les guerres des tems modernes, où la majeure partie des armées ignore le sujet de la querelle. Il est à croire, que les suites de la guerre ont été beaucoup moins sensibles à Athènes, parce que le théâtre en étoit presque toujours hors de son territoire, & que ses batailles étoient souvent sur mer; tandis que la navigation & le commerce maritime appartenoient exclusivement aux Athéniens. Une autre circonstance, qui se rencontre encore de nos jours, peut y avoir eu lieu; c'est que le commencement

d'une guerre & les grands préparatifs qu'elle exige auront fûrement occupé beaucoup de bras, & procuré une fubfiftance facile à un grand nombre d'hommes, qui jufqu'alors manquoient d'occupation, & par conféquent d'un gain fuffifant pour fatisfaire à leurs befoins. Le peuple, peu accoutumé à réfléchir, a donc pu fe tromper fur les fuites d'une guerre, en la regardant comme une fource de profpérité pour la chofe publique. Mais à quoi bon faire de pareilles réflexions! l'hiftoire du tems fournit une raifon bien plus précife de ce que l'époque de Phidias fe trouve placée dans l'Olympiade LXXXIII, & la feconde dans l'Olympiade LXXXVII.

Périclès fut l'ame de toutes les grandes conftructions de ce tems-là, & des embelliffemens des édifices publics par les productions de l'art: mais il n'obtint qu'après la mort de Cimon l'autorité abfolue & la liberté néceffaire pour ordonner ces grandes entreprifes. Cette mort tombe dans l'Olympiade LXXXII, 4, l'année 449 avant l'ere chrétienne. Ce ne fut qu'alors qu'il conçut les grands

projets pour les embelliſſemens d'Athènes ; & c'eſt alors auſſi, qu'il commença à employer les talens de Phidias (1). Au grand étonnement de tout le monde, l'exécution de ces plans marcha avec une célérité incroyable, & dans ce tems même cela parut déja une choſe extraordinaire & très-remarquable. Périclès mourut vers la fin de la troiſième année de la guerre du Péloponnèſe, dans l'Olympiade LXXXVII, 4, (2), & il ne fallut pas tout-à-fait vingt ans pour terminer ces grands ouvrages de l'art.

D'après les circonſtances du tems dont je viens de parler, la mort de Cimon doit être regardée comme une époque très-importante pour les hiſtoriens & les compilateurs ; car elle fut le commence-

(1) Comparez Plutarque, *in Pericle*, *p.* 158 — 159. Pendant quatre ans, Périclès fut encore gêné par un concurrent incommode, par Thucydide, mais dont il obtint le banniſſement dans l'Olympiade LXXXIV, 1 ; &, à dater de cette époque, il fut ſeul à la tête des affaires, pendant quinze ans, *Ibid.*, *p.* 161. Mais les grandes conſtructions étoient déja commencées avant ce tems-là, ainſi qu'on le voit clairement dans Plutarque, *p.* 160, *F.* 161, *A.*

(2) Voyez Plutarque, *l. c. p.* 159, *D.*

ment de l'adminiſtration ſi mémorable de Périclès, qui, véritablement, développa le premier germe de la chûte de la république, puiſqu'il força tous les reſſorts du gouvernement dans l'emploi de ſes moyens. Mais cette même année de la mort de Cimon, fut une époque également importante pour les auteurs qui par la ſuite firent la deſcription des monumens & des curioſités d'Athènes, (& il y en eut beaucoup de ce genre) ainſi que pour ceux qui recueillirent les anecdotes des hommes célèbres de tout état; mais principalement pour les chronologiſtes qui s'occupèrent à raſſembler des notices ſur les artiſtes; car les projets brillans de Périclès échauffèrent toutes les têtes, tinrent en activité tous les bras, & l'Olympiade LXXXIII, fut l'époque la plus favorable qu'on pût choiſir pour fixer d'une manière préciſe, quand tel ou tel artiſte avoit vécu.

Winkelmann, dans la nouvelle édition de ſon *Hiſtoire de l'Art* (1), in-

(1) *Liv. IV, chap.* 2, §. 2.

dique la première année de la guerre du Péloponnèse, Olympiade LXXXVII, 1, comme celle où Phidias termina sa Minerve. Dans l'ancienne édition, on lisoit : « ou suivant l'opinion de Dodwell, dans l'Olympiade LXXXV » ; & le scoliaste d'Aristophane est cité à cette occasion (1). Il est clair, que Winkelmann a copié ici un auteur moderne, sans consulter ni Aristophane, ni Dodwell.

Le sort d'un homme tel que Phidias, à qui son talent sublime, au lieu des récompenses & des honneurs qu'il méritoit, valut la captivité & la mort,

---

(1) Scol. *ad Pac. Aristoph.* sans une indication plus précise. C'est le passage fort intéressant : *ad Pac.* 604, avec un autre emprunté de Philochore, dont l'Ατθις étoit un ouvrage d'une grande importance & pour ainsi dire, le premier concernant l'histoire d'Athènes. Il vivoit vers l'Olympiade CXXX. C'est dommage que ses notices soient, en général, extrêmement mutilées par différens Scoliastes. Pour l'explication du passage, dont il s'agit ici, il faut comparer Dodwell, *Annal. Thucyd. ad a. 6, b. Pelopon. Ol. LXXXVIII*, $\frac{2}{3}$ & Corsini, *Fasti Attici, ad Ol. LXXXV* $\frac{2}{3}$. Sans entrer dans de longues discussions sur le motif qui m'engage à m'écarter de l'opinion de l'un & de l'autre, je me suis borné à rapporter ce qui me paroît le plus vraisemblable.

ne peut pas nous être indifférent. Il est surprenant, combien les renseignemens des anciens à son sujet se contredisent, sur-tout relativement aux dates. Tous s'accordent à nous apprendre, qu'après qu'il eut achevé sa grande statue de Minerve, il fut accusé d'avoir soustrait une partie de l'or qu'on y avoit destiné; & que cette inculpation fut principalement dirigée contre Périclès, par les ordres duquel Phidias avoit travaillé : mais les autres circonstances sont différemment rapportées (1). Suivant Diodore de Sicile, c'est-à-dire, suivant les auteurs qu'il avoit sous les yeux, (& ce fut, ainsi que la suite le prouve, l'historien Ephore, qui s'appuyoit sur un passage d'Aristophane), quelques coopérateurs de Phidias se laissèrent gagner par une cabale formée contre Périclès, à devenir les accusateurs de cet artiste. Plutarque, qui puisoit dans d'autres sources, nomme un certain Menon. Comme il fut du nombre des artistes

(1) Voyez le Scol. d'Aristoph. *Pac.* 604, *de Philochore.* Diodore, *XII*, 39. Plutarque, *Pericl.* p. 169, *B.*

employés concurremment avec Phidias; l'envie peut l'avoir porté à cette démarche. L'accusation formée devant l'assemblée du peuple (1) doit avoir été refutée sur-le-champ, parce que Phidias avoit adapté la draperie d'or de la statue de Minerve de manière qu'elle pouvoit en être enlevée & pesée à volonté (2). Conformément

(1) ἱεροσυλίας, *Sacrilegii*; un crime d'état, dont la connoissance appartenoit au peuple, & entraînoit une punition capitale.

(2) Suivant Philochore, chez le *Scol. d'Aristophane*, *ad Pac.* 604, le poids de l'or fut de 44 talens. Dans d'autres endroits, (*Meurs. in Cecropia*, *c.* 15), & même suivant le dire de Pécriclès, *Thucyd. II*, 13, il n'est question que de 40 talens; ainsi on emploie un seul nombre majeur. Il en est de même chez Diodore, de Sicile, *XII*, 40, où l'évaluation est de 50 talens.

Winkelmann évalue cette somme à raison de 600 écus romains, ou un peu plus de 1200 florins d'Allemagne par talent. Mais cette évaluation étoit juste il y a cent cinquante ans; le prix des monnoies ayant varié depuis, on peut bien évaluer le talent à mille écus d'Allemagne en or. Alors il se présente une autre question, à laquelle Winkelmann n'a pas pensé, parce qu'il évaluoit suivant le prix de l'argent, tandis qu'il s'agissoit de l'or. Les 40 talens étoient en or; par conséquent, la proportion de l'or à l'argent, étant alors comme 10 à 1, il faut décupler la somme, & nous aurons celle de 400,000 écus d'Allemagne; une somme vraiment incroyable! (44 talens font juste 426,200 écus d'Allemagne). Cependant, comme

au récit de Plutarque, Phidias fut donc abſous cette fois; mais l'envie & la cabale formée contre Périclès ne ſe laſſèrent pas. On revint à la charge, & l'on fit un crime à l'artiſte d'avoir placé ſur le bouclier de Minerve, qui repréſentoit le combat avec les Amazones, ſa propre figure & celle de Périclès, parmi les combattans (1). On trouva alors dans la profanation de la ſtatue le prétendu crime contre la religion, qui devoit ſervir de baſe à l'accuſation. Plutarque ne nous apprend pas, ſi cela eut lieu devant la même aſſemblée du peuple, ou plus tard; il rapporte ſeulement, que Phidias fut mis en priſon, & qu'il y mourut de maladie, ou, ſelon d'autres, par le poiſon que les enne-

---

dans Thucydide & Diodore de Sicile, cette ſomme de talens eſt rapportée avec d'autres évaluations en argent, on pourroit prendre auſſi ces 40 talens en argent, quoique la draperie d'une ſtatue haute de 39 pieds de roi, (26 coudées), doive avoir été d'un prix très-conſidérable.

(1) Plutarque raconte cette anecdote ſans faire mention de la ruſe, citée par d'autres. (Voyez *Meurſ. in Cecropia*, c. 15); c'eſt-à-dire, que le portrait de Phidias formoit la clef du bouclier, de manière qu'en l'ôtant, le reſte du travail ſe ſéparoit par morceaux.

mis de Périclès lui firent donner, pour faire naître le ſoupçon que celui-ci avoit fait périr ſecrètement ſon ami, de crainte que ſa dépoſition ne tournât contre lui. Menon, l'accuſateur de Phidias, obtint une récompenſe & la protection publique. Il me ſemble, qu'il réſulte auſſi du récit de Plutarque, que la ſentence ne pouvoit pas encore avoir été prononcée (1); parce que Phidias auroit été condamné à mort, la punition ordinaire qu'on infligeoit aux ſacrilèges. (2). D'autres auteurs ne ſont pas ſi exacts dans leurs récits; ils ſe contentent de rapporter que Phidias fut condamné pour avoir ſouſtrait une partie de l'or deſtiné à la ſtatue de Minerve. Il paroît que ces écrivains n'ont pas eu ſoin de diſtinguer la ſeconde accuſation de la première. On ne dit pas clai-

(1) Il en eſt de même de Diodore de Sicile, *XII*, 39, d'après Ephore: Les ennemis de Périclès perſuadèrent au peuple, de faire mettre Phidias en priſon, συλλαβειν τον Φειδιαν.

(2) Suivant ce qui eſt ajouté à la ſcolie ſur Ariſtophane, εφ' ῳ καταγνωσθεις υπ' αυτων ως νοσφισαμενος ανῃρεθη, Phidias devroit avoir ſubi la peine de mort. Mais qui eſt-ce qui voudra s'en rapporter à une pareille ſcolie?

rement, à combien se montoit le vol de Phidias. Dans un endroit de Suidas (1), où il est question de l'exécution de la statue de Minerve, il est ajouté, que Périclès avoit dérobé cinquante talens à cette occasion : c'est une mutilation mal-adroite des renseignemens relatifs à cet événement, quand même cette infidélité devroit être entendu de la dépense totale employée aux constructions des grands édifices ordonnés par lui (2). Au reste, le sort de la bonne Minerve fut que son or devoit tenter la cupidité ; car, postérieurement, un certain Phileas ou

---

(1) Dans le φειδιας.

(2) Suivant le Scol. d'Aristoph. *Pac.* v. 604, le vol s'étendit jusqu'à l'ivoire & même aux écailles. ὁ φειδιας δοξας παραλογιζεσθαι τον ελεφαντα, τον εις τας φολιδας, εκριθη, και φ. Ce sont encore les mots tirés de Philochore. Les écailles ne peuvent se chercher nulle part que sur l'égide de la déesse, ou sur le serpent placé à ses pieds : mais ces écailles n'étoient pas d'ivoire ; mais d'or. Ce passage a donc été mutilé, & les mots : τον ελεφαντα, τον εις τας φολιδας, sont d'un grammairien ignorant. Plus bas, un autre scolie dit, que Phidias a pris de l'or des serpens ; ὑφειλετο το χρυσιον εκ των δρακοντων της χρυσελεφαντινης Αθηνας. Cette circonstance n'est pas moins extraordinaire ; car le vol fait sur les écailles ne pouvoit pas rester caché.

Philœas, déroba la tête de Méduse en or qu'elle avoit sur la poitrine (1); & dans la suite le fameux Lacharès enleva tout l'or dont elle étoit revêtue (2). Ce fut cet homme qui, s'étant emparé de la suprême puissance d'Athènes, se vit contraint par Démétrius Poliorcète de quitter la ville, dans l'Olympiade CXXI, 1, l'année 296 avant l'ere chrétienne; & ce fut alors qu'il s'empara des ornemens de Minerve, pour avoir de quoi subsister dans sa fuite.

On trouve encore une autre différence bien plus importante dans les notices relatives à cet événement; c'est que Phidias, après avoir été banni d'Athènes, s'étoit retiré à Elis; où, ayant été chargé de l'exécution de son Jupiter Olympien, il commit la même infidélité qu'à Athènes (3), en dérobant une partie de l'or qu'on lui avoit remis pour l'employer à la statue; de sorte qu'il fut accusé de ce vol & condamné à mort par les Eléens.

On éprouve une répugnance se-

(1) Voyez les passages de *Meurs. L. c.*
(2) Pausanias, *I*, 25 & 29.
(3) Voyez les scolies *ad Aristoph. Pac.* 604.

crette à soupçonner qu'un aussi grand artiste, doué du plus sublime génie, ait pu se livrer à une passion si basse & si méprisable. Combien de belles déclamations esthétiques se trouvent renversées par ce fait! Cependant le bannissement n'étoit pas la peine ordinaire pour des crimes pareils à celui dont on accusoit Phidias; & cette seconde inculpation paroît être, suivant la saine critique de l'histoire, une répétition de la première. Je crois même que l'incertitude de l'époque où la statue de Jupiter Olympien a été exécutée, a donné lieu à cette confusion. Je doute aussi que Philochore soit l'auteur de ce récit (1).

Parmi les anciens compilateurs des faits historiques, il y en a qui rapportent que le Jupiter Olympien a été fait plus tard que la Minerve: ce qui n'auroit pas une petite influence sur l'époque où cette dernière statue a été exécutée. D'autres, au contraire, placent le Jupiter Olympien

(1) Par la Scolie *ad Aristoph.* il me paroît très-clair, que les grammairiens en sont les auteurs.

avant la Minerve, & il en résulteroit encore une différence pour la détermination des tems. Winkelmann embrouille l'un & l'autre, & cependant il place l'exécution de la statue de Minerve très-tard, sans pour cela mettre plutôt celle du Jupiter Olympien; mais en la plaçant seulement au commencement de la guerre du Péloponnèse (Olympiade LXXVIII), quoiqu'il vienne de dire un peu plus haut que ce fut dans la même année que cet artiste finit la statue de Minerve (1). Je vais exposer en peu de mots ce qui me paroît le plus vraisemblable à cet égard.

Il est très-probable que l'accusation de Phidias, le parti extrême de Périclès de chercher sa sûreté personnelle dans le feu de la discorde qu'il souffla dans toute la Grèce, & la guerre du Péloponnèse qui en fut la suite, sont des événemens qui se sont suivis de fort près (2). Les sco-

---

(1) *Histoire de l'Art*, *Liv. II*, *chap.* 2, §. 2.

(2) Comparez Dodwell, *l. c.* Diodore, *XII*, 39. Plutarque, *Pericl. p.* 168, & principalement 169, *F*.

lies d'Ariſtophane contiennent beaucoup de paſſages pris de Philochore ; & l'on croit y trouver la preuve que Phidias a été accuſé ſous l'archonte Pythodore, ce qui tombe préciſément dans la première année de l'Olympiade LXXXVII, où la guerre du Péloponnèſe a commencé. Cependant on pourroit faire des objections contre cette induction (1). Je tire une preuve plus frappante de la notice ſuivante (2). La conſtruction des Pro-

(1) Les ſcolies diſent ſimplement : *Philochore rapporte ce qui ſuit ſous l'archonte Pythodore.* Ainſi dans cette année, peut-être au commencement de la guerre du Péloponnèſe, il remonta aux événemens précédens, qui en furent la cauſe : φιλοχορος επι Πυθοδωρου Αρχοντος, ταυτα φησὶ, &c. Après cela, une ſcolie d'un autre grammairien paroît ajouter : Phidias, ainſi que Philochore le dit, exécuta du tems de l'archonte Pythodore, la ſtatue de Minerve, & en vola l'or, &c. φειδιας, ὢς φιλοχορος φησι, επι Πυθοδωρου Αρχοντος το αγαλμα της Αθηνας κατασκευασας, ὑφειλετο τε χρυσιον, &c. Ici la choſe eſt racontée, comme ſi la ſtatue de Minerve eût ſeulement été faite alors. Mais cela n'eſt pas poſſible, & il y auroit peut-être un moyen de rapprocher, par une différente ponctuation, ce paſſage de l'autre ſens. Dodwell rapporte cette aſſertion & quelques autres ; mais elles ne prouvent rien.

(2) Harpocration, *in voc.* Προπυλαια, ſuivant Philochore, au quatrième livre (Ατθις), & ſuivant pluſieurs autres.

pylées, dans l'acropole, a été commencée sous l'archonte Euthymène, & achevée entièrement en cinq ans (1). Les Propylées formoient l'entrée de l'acropole, dans laquelle se trouvoit le temple de Minerve (2), pour lequel la statue de cette déesse, le chef-d'œuvre de Phidias, étoit destinée. Euthymène étoit archonte dans la quatrième année de l'Olympiade LXXXV. En y ajoutant cinq ans, on parvient à l'Olympiade LXXXVI, 4, & par conséquent à l'année qui précéda immédiatement la guerre du Péloponnèse. Alors la construction étoit entièrement achevée. Selon toutes les apparences, on commença ensuite à faire la visite des bâtimens, pour examiner s'ils étoient conformes aux conditions des contrats passés avec les entrepreneurs (3); & vraisemblablement les

(1) Ibid, d'après Héliodore, *Liv. I*, *de l'Acropole d'Athènes*. (περι της εν Αθηνησιν ακροπολεως); & Plutarque, *Périclès*, *pag.* 160, *B.*

(2) ὁ Παρθενων.

(3) On sait, qu'à Athènes, ainsi qu'à Rome, on passoit des contrats avec les entrepreneurs, lorsqu'on vouloit construire des édifices publics.

ennemis

ennemis de Phidias trouvèrent alors l'occafion de faire foupçonner fa probité. D'un autre côté, il n'y a aucune probabilité que Périclès auroit voulu fe charger de la conftruction des Propylées, & qu'il auroit eu le tems de l'achever, fi l'accufation & la condamnation de Phidias avoient eu lieu plutôt. Le paffage même d'Ariftophane, dont j'ai cité la fcolie (1), prouve que l'accufation de Phidias doit avoir précédé le commencement de la guerre du Péloponnèfe; & le récit qu'en fait Diodore de Sicile, d'après Ephore, le confirme également (2).

Cependant, on peut déterminer avec plus de précifion encore le tems

---

qu'on examinoit & vérifioit enfuite, fuivant les conditions qui leur avoient été prefcrites. Ceux qui étoient chargés de ces infpections, furent les δοκιμασται Comparez Dodwell, *l. c.*; mais il ne faut pas prendre garde aux cinq ans dont il parle. Suivant Héliodore, cité ci-deffus, on dépenfa feulement pour les Propylées 2012 talens, ainfi plus de deux millions de florins d'Allemagne. Arbuthnot évalue cette fomme à 400,235 livres fterling, *Tabb. p*, 179.

(1) Ariftoph. *Pac.* 604, *& fuiv.*

(2) Diodore, *XII*, 39 & 41, *pr.*

où la ſtatue de Minerve fut exécutée. Euſèbe, ainſi que Saint Jérôme & Sincellus le rapportent, ajouta la note ſuivante à l'Olympiade LXXXV, 2. *Dans cette année la Minerve d'ivoire a été exécutée par Phidias* (1). C'eſt la ſeconde année avant l'archonte Euthymène (2), ſous lequel la conſtruction des Propylées étoit en activité. Il paroît donc qu'alors le Parthenon, avec la ſtatue de Minerve qui s'y trouvoit, étoient déja achevés. Cependant l'accuſation intentée contre Phidias n'eut pas lieu alors, mais après l'entière conſtruction des Propylées.

---

(1) *Phidias eburneam Minervam facit* : probablement *fecit*, comme le dit Sincellus : Φειδιας την ελεφαντινην Αθηναν εποιησε.

(2) Glaucidas fut archonte dans cette année, Olympiade LXXXV, 3; & Théodore dans la ſuivante. C'étoit la ſeptième avant l'archonte Pythodore, ſous lequel Phidias doit avoir été accuſé à Athènes, &, ſelon d'autres, condamné à mort à Elis. Corſini adopte la dernière opinion, & change les noms rapportés dans la ſcolie d'Ariſtophane, c'eſt-à-dire, *Scythodore* en *Pythodore*, & *Pythodore* en *Théodore*; il prétend que la ſtatue de Minerve a été faite, Olymp. LXXXV, ou LXXXVI, que Phidias a été banni d'Athènes, & que le Jupiter Olympien a été fait avant l'année de la mort de Périclès, Olymp. LXXXVII, 4. Tout ceci me paroît forcé.

De cette manière nous ſommes parvenus à fixer les époques ſuivantes, ſavoir : l'exécution des grands projets de Periclès, commencée à l'Olympiade LXXXIII ; & ce fut alors que Phidias s'occupa de la ſtatue de Minerve, qui a été finie vers l'Olympiade LXXXV, 2, par conſéquent en dix ans. Dans l'Olympiade LXXXV, 4, on mit la main à la conſtruction des Propylées, qui dura cinq ans, Olympiade LXXXVI, 4, l'an 433 avant l'ere chrétienne. L'année ſuivante, Olympiade LXXXVII, 1, on entreprit la guerre du Péloponnèſe, qui fut précédée de l'accuſation de Phidias.

Tout ce qui eſt dit de Phidias, banni d'Athènes & retiré à Elis, où il doit avoir trouvé la mort, eſt invraiſemblable (1). S'il s'y étoit rendu cou-

(1) On ſe fonde ici, à ce que je vois, ſur la ſcolie, *ad Ariſtoph. Pac.* 604, ſans réfléchir que, formé de pluſieurs paſſages, il y règne beaucoup de confuſion. La première ſcolie avec les mots de Philochore, ne va pas plus loin que : εκριθη και φυγων εις Ηλιν, εργολαβησαι το αγαλμα του Διος του εν Ολυμπια λεγεται ; une autre main a ajouté les deux lignes ſuivantes ſans aucune connexion. Vient après la ſcolie, concernant les Mégaréens, qui va juſqu'à των περι Φειδιαν γενομενων. Alors ſuit

pable d'une nouvelle infidélité, & fi pour ce crime il avoit été condamné à mort, les Eléens n'auroient fans doute pas fouffert que fon nom reftât gravé fur fa ftatue du Jupiter Olympien, & moins encore que fa famille eût été honorée d'une efpèce d'infpection fur ce chef-d'œuvre. Dans le cas qu'on veuille rejetter une des circonftances de ce récit, favoir, que les Eléens ont condamné Phidias à la mort; & conferver l'autre, nommément, que celui-ci s'étant réfugié à Elis, y a fait fon Jupiter Olympien; il paroîtroit que, vu la guerre du Péloponnèfe, on n'auroit pu choifir un tems moins favorable pour une auffi grande & auffi coûteufe entreprife, à moins qu'on ne fuppofe que les Eléens ne prirent pas beaucoup de part à cette guerre. Corfini fe flatte

---

une remarque qui diffère abfolument de ce qui précède. Comment Meurfius, Dodwell, Corfini ont-ils pu fonder une opinion fur une femblable fcolie ? Le paffage, que le foupçon jetté fur Périclès, eft fans fondement, à caufe que l'aventure de Phidias eut lieu fept ans avant que la guerre du Péloponnèfe ne commençât, eft le raifonnement d'un favant qui a confondu l'année de l'accufation de Phidias, avec le temps ou il exécuta fon chef-d'œuvre.

en attendant de pouvoir démontrer que la ſtatue du Jupiter Olympien n'a pu être faite que dans l'Olympiade LXXXVI ou LXXXVII. Son raiſonnement eſt ingénieux. Suivant Pauſanias (1), il y avoit au pied du trône de Jupiter pluſieurs figures juvéniles, & entr'autres une qui avoit la tête ceinte d'un ruban. Cette figure reſſembloit à Pantarcès, le favori de Phidias, qui, dans l'Olympiade LXXXVI, remporta le prix parmi les adoleſcens. Le ruban en queſtion paroît indiquer cette victoire, & delà Corſini conclut que la ſtatue de Jupiter ne peut pas avoir été achevée avant l'Olympiade LXXXVI. Ainſi Phidias n'a dû ſe rendre à Olympie qu'après cette dernière année ; mais il eſt inconteſtable qu'une pareille conſéquence s'étend trop loin. La ſtatue, le trône & toutes les figures qui s'y trouvoient pouvoient & devoient être l'ouvrage de pluſieurs années. Mais qui ſait quand cette figure, qui reſſembloit à Pantarcès, y a été placée, ſi ce fut avant ou

(1) Pauſan. *V*, 11.

après l'entière exécution du Jupiter & de son trône ? Au moins la circonstance dont il s'agit ne prouve-t-elle pas une conjecture qui n'est fondée en rien sur l'histoire (1).

Tout ce qui peut servir à constater l'époque des travaux employés à la statue du Jupiter Olympien, consiste, autant que je le sache, dans un passage de Pausanias (2). « Que » le temple à Olympie, avec la statue, avoient été exécutés en l'honneur de Jupiter, des dépouilles que » les Eléens remportèrent, lorsqu'ils » détruisirent Pise & les villes voisines, » qui s'étoient soustraites à leur domination ». Si nous avions des notions plus particulières de ces petites guerres, il en résulteroit une détermination plus précise du tems où la statue en question a été exécutée. Dans un autre endroit (3), Pausanias fait mention d'une semblable guerre

---

(1) Corsini ajoute d'autres preuves, mais qui sont plus foibles encore, *Fast. Att. P. II*, *T. I*, *p.* 219 *& suiv.*

(2) Pausan. *V*, 10, *pr.*

(3) Pausan. *VI*, 22, *p.* 509.

qui eut le même succès ; mais cette guerre ne peut pas avoir eu lieu longtems après l'Olympiade XLVIII. Cependant les Piséens doivent avoir éprouvé un pareil sort encore une fois, ainsi qu'on peut le conjecturer d'après un passage de Strabon (1); d'où il résulte, qu'avant la dernière dispersion des Messéniens, les Piséens & les villes voisines avoient fait cause commune avec eux ; que les Lacédémoniens, qui eurent les Eléens pour alliés, firent la guerre aux Messéniens ; que par conséquent les Eléens combattirent leurs ennemis naturels ; que les Lacédémoniens aidèrent les Eléens contre les Piséens, & que toute la contrée fut conquise & soumise au pouvoir des Eléens. Strabon ajoute, qu'à l'égard des Piséens, il n'en resta pas même le nom. La dispersion des Messéniens dont il est question ici termina la troisième guerre de Messène, qui commença Olympiade LXXVIII, 3, & finit dix ans après, Olympiade

(1) Strab. *VIII*, *p.* 545 ; *A.*

LXXXI, 1, l'an 455 avant l'ere chrétienne (1). La conſtruction du temple continua donc à dater de cette époque, & les huit années juſqu'à l'Olympiade LXXXIII ſuffirent à Phidias pour terminer la ſtatue de Jupiter deſtinée pour ce temple. Le butin fait dans la guerre avoit fourni l'or néceſſaire à cette ſtatue; mais nous ignorons d'où l'on a tiré une ſi grande quantité d'ivoire; cependant les vaiſſeaux marchands d'Athènes pouvoient facilement le fournir.

Avant que d'aller plus loin, je ne dois pas oublier de faire encore une obſervation. Après avoir lu tout ceci, & avoir réfléchi combien nos connoiſſances ſur ce qui s'eſt paſſé à cette époque ſont incomplettes; & combien ce que nous en ſavons fait peu d'honneur à Phidias, à Périclès & moins encore aux Athéniens, on ſera à même d'apprécier les éloges dont cette époque & Athènes ont été gratifiés avec tant d'enthouſiaſme, & avec une éloquence ſi mal em-

(1) Voyez Dodwell, *Annal. Thucyd. ad h. a. & ad a. 6, b. Pelop.*

ployée. Il eſt inconteſtable qu'on ne ſauroit trop être ſur ſes gardes contre un auteur, qui, dans ſes écrits, ſe laiſſe entraîner par ſon enthouſiaſme, ou qui s'amuſe à faire briller mal-à-propos ſon eſprit.

Nous venons de voir qu'il n'exiſte aucun rapport entre l'époque de l'Olympiade LXXXIII, & la paix générale de la Grèce; il y en a auſſi peu entre l'époque ſuivante des artiſtes, Olympiade LXXXVII, & l'état floriſſant des arts, ou la proſpérité du gouvernement d'Athènes. La guerre du Péloponnèſe éclata dans cette dernière Olympiade, & ce fut une époque très-commode pour quelqu'ancien chronologiſte d'y placer des remarques générales, ainſi que les noms des perſonnages célébres qui vivoient alors; & dans ce nombre ſe trouvèrent les artiſtes cités par Pline à l'occaſion de cette Olympiade.

Ce que Winkelmann ajoute de plu en parlant de l'époque en queſtion, eſt rempli d'inexactitudes hiſtoriques, & de jugemens haſardés (1).

(1) *Hiſtoire de l'Art. Liv. VI. c. 2. ʓ. 2.*

Un ou deux exemples suffiront. Il dit : « Que l'embrâsement de la guerre » du Péloponnèse avoit été causé par » les troubles de la Sicile » ; mais les intérêts de la Sicile ne se trouvèrent mêlés dans cette guerre qu'après qu'elle eût duré six ans. Il ajoute : « On peut se faire une idée des » richesses qu'avoit encore Athènes » *vers ce tems-là* » (il s'agit de la malheureuse issue de la guerre du Péloponnèse) « par la contribution qui fut » levée dans cette ville & dans le terri- » toire de l'Attique *pour la guerre contre* » *les Lacédémoniens*, dans laquelle les » Athéniens étoient unis aux Thé- » bains ». Cette contribution montoit à 6250 talens (1). Un lecteur superficiel est tout émerveillé du beau récit qu'on lui fait-là : mais cet événement appartient à la centième Olympiade, (vingt-quatre ans après la guerre du Péloponnèse) lorsque les Athéniens & les Thébains s'allié-

(1) Winkelmann rapporte ailleurs une seconde fois cette anecdote, mais avec des changemens, & dans un endroit encore plus mal choisi. Il cite pour témoin, Polyb. *II*, *p.* 148, *B*.

rent contre les Lacédémoniens & leur firent la guerre, dans laquelle se donna la fameuse bataille de Leuctres. Ce qui est dit ici de la contribution est très-mal raisonné. Il est contre toute vraisemblance qu'une petite contrée comme l'Attique, de deux cens milles carrés, formée d'un terrein pierreux & parsemé de montagnes, ait pu rendre un revenu annuel qui excéderoit six millions de notre monnoie (d'Allemagne). Quelque porté que je sois à regarder les Grecs comme ayant été très-versés dans l'art du gouvernement, & malgré le desir que j'ai de voir nos financiers modernes se familiariser, dans d'autres vues, avec la littérature grecque, je ne puis cependant leur promettre qu'ils y trouveront des opérations de finance aussi brillantes & aussi heureusement combinées. Suivant un passage de Démosthène (1), les revenus publics ne passoient pas, depuis long-tems, cent trente talens; plus tard ils remontèrent à quatre

(1) *Philipp. IV, p. 141 édit. Reisk.*

cens talens. Les revenus ordinaires de la république ſe tiroient des péages, des mines, des carrières de marbre, des capitations impoſées ſur les étrangers domiciliés dans ſon territoire. Les contributions des citoyens n'étoient pas les mêmes chaque année; mais, autant qu'on peut en juger, elles varioient ſuivant les circonſtances & les beſoins de l'état, comme, par exemple, lorſqu'il s'agiſſoit d'équiper une flotte. Les contributions ſe répartiſſoient alors ſuivant une certaine eſtimation de chaque diſtrict, ou, comme nous dirions aujourd'hui, ſuivant un cadaſtre irrévocablement établi, qui paroît avoir été rédigé dès les premiers tems de la république, lorſqu'il y avoit encore peu de numéraire à Athènes; & c'eſt de cela que Winkelmann vouloit parler; c'eſt-à-dire, que l'eſtimation des biens contribuables de tous les citoyens d'Athènes, & de tous les biens-fonds de l'Attique, ſe montoit à ſix mille talens moins deux cens cinquante. (Voilà ce que dit Polybe; ainſi cette eſtimation étoit portée à cinq mille ſept cens cinquante talens, & non pas à ſix mille deux cens

cinquante comme le prétend Winkelmann). Les impôts néceſſaires furent répartis d'après ce cadaſtre, & les contributions ſe payerent ſuivant les claſſes & les ſymmories (1). Il arriva une fois, que les Athéniens avoient juſqu'à ſix mille talens dans leur tréſor; mais c'étoient les contributions volontaires des alliés, deſtinées aux beſoins communs, que, depuis leur établiſſement par Ariſtides, (Olympiade LXXVII, 3, ainſi dans le cours de trente ans) on avoit ramaſſées ſucceſſivement (2). La contribution annuelle des alliés conſiſtoit ſeulement en ſix cens talens, depuis l'augmentation établie par Périclès (3).

---

(1) Il paroît par un paſſage de Démoſthène, *in Claſſibus*, *T. I*, *p.* 183, *édit. Reisk.*, qu'il n'en fut pas autrement alors, Επειδη το τιμημα εστι το της χωρας ἑξακισχιλιων ταλαντων, & j'y rapporte les mots de Harpocration, en τιμημα τιθεται δε και αντι του ειον κεφαλαιον ὡς εν τω περι των Συμμοριων Δημοσθενης.

(2) Toute la ſomme ſe montoit a 10,000 talens moins 300; ainſi près de 10 millions de notre monnoie (d'Allemagne). Périclès employa 3600 talens ſeulement aux édifices qu'il fit conſtruire.

(3) Dans le principe, la contribution annuelle des alliés ne s'élèvoit qu'a 460 talens; Périclès la porta à 600. Voyez Thucyd, *I*, 96, *II*, 13. Lorſqu'elles furent les plus fortes même, elles n'allèrent jamais au-delà de 1300 talens. Voyez Plut. *in Ariſtide*, p. 333, *C.*

Mais ſans m'arrêter davantage à faire des obſervations ſur des objets étrangers, je vais continuer à m'occuper des époques fixées par Pline. La plus prochaine, après celles dont je viens de parler, c'eſt l'Olympiade XCV. Celle-ci encore n'a aucun rapport à des circonſtances & à des événemens du tems, qui auroient pu être favorables aux artiſtes. L'Olympiade XCVI, 3, l'auroit été davantage, lorſque Conon rétablit les fortifications d'Athènes & les murs du port Pirée; cependant il y a lieu de croire, que les maçons & les charpentiers y eurent plus de part que les artiſtes. Au commencement de l'Olympiade XCIV, Thraſybule rétablit la liberté d'Athènes; & c'eſt-là une des principales époques de ſon hiſtoire. Les cabales & les factions ſe montrèrent avec toute la fureur des premiers tems; & l'Olympiade XCV, 1, vit naître la plus abominable de toutes, celle qui condamna Socrate à boire la ciguë. Ce grand événement à été employé, par les hiſtoriens du tems, comme une époque mémorable, à laquelle ils pouvoient également rapporter d'autres

hommes célébres. Au reste, il faut considérer que cette époque n'est éloignée de la précédente que de huit Olympiades à-peu-près; c'est-à-dire, de trente-deux ans, durant lesquels on ne trouve pas que l'art ait fait quelque progrès sensible, mais seulement qu'il fût transmis par le maître à l'élève.

Sept Olympiades, ou vingt-huit ans après, Pline fixe une nouvelle épopoque, Olympiade CII, où il est fait mention de Policlès, Céphissodote, Léocharès & Hypatodore (1). Celle-ci est encore une époque de l'histoire générale de la Grèce. Dans l'Olympiade précédente CI, 2 & 3, une paix générale fut proposée aux états de la Grèce, par la médiation de la cour de Perse; & dans l'Olympiade CII, 1, on s'en est occupé de nouveau. Enfin, les Athéniens & les Lacédémoniens se reconcilièrent; mais les derniers proposèrent aux Thébains

(1) Dans la nouvelle édition de *l'Histoire de l'Art*, de Winkelmann, (en allemand), où les noms sont encore moins exacts que dans la première, cet artiste est appellé *Hippotodotus*. Cela a été rectifié dans la traduction de M. Hubert.

des conditions si dures, qu'ils préférèrent la guerre; & dans la seconde année, après les premières hostilités, se donna la bataille de Leuctres, qui plaça Thébes au rang des premiers états de la Grèce. L'un & l'autre de ces deux événemens pouvoient servir également d'époque aux historiens, pour rapporter, à côté des autres faits publics, les noms des personnages célébres (1).

Pline fixe une nouvelle époque, huit ans après, Olympiade CIV, dans laquelle il fait mention de Praxitèle & d'Euphranor. On ne connoît aucun événement dans vie de ces artistes, ni aucune de leurs productions, qui

(1) Winkelmann dit, *Histoire de l'Art*, *L. VI. ch.* 2. §. 4. « C'est sans doute ce rétablissement » de la tranquillité publique qui a engagé Pline, » à placer à cette époque, &c. » Ce n'est point à Pline qu'il faut l'attribuer mais aux historiens qu'il a copiés. Au reste, le commencement d'une paix, dont la durée fut si courte, n'a pas pu produire sur-le-champ des artistes célébres; mais il a servi seulement d'époque favorable pour en faire mention. Ce qui est dit un peu plus bas de l'époque suivante, Olympiade CIV, est susceptible de la même remarque; mais ce qui suit, « dans la même l'Olym» piade, Thrasybule affranchit Athènes, &c. », n'est pas à sa place, puisque cet événement appartient à l'Olympiade XCIV, 4. Cette erreur se trouve corigée dans la traduction de M. Hubert.

se

ſe rapporte à cette Olympiade ; mais elle fut très-intéreſſante pour l'hiſtoire de la Grèce. Dans la ſeconde année de cette Olympiade, ſe donna la bataille de Mantinée, où Epaminondas perdit la vie. Peu de tems après, une paix générale eut lieu dans la Grèce, malgré tous les efforts qu'employèrent les Lacédémoniens, pour que les Meſſéniens n'y fuſſent pas compris.

L'époque ſuivante, Olympiade CVII, me paroît avoir été intercallée par les copiſtes (1) ; car Echion & Thérimaque appartiennent au nombre des peintres, & ils reviennent dans la liſte de ces artiſtes ſous les mêmes noms (2).

L'Olympiade CXIV eſt ſi bien déterminée comme une époque par Pline, qu'on peut en connoître ſur-le-champ la cauſe, car il dit : *Dans l'Olympiade CXIV vécut Lyſippe & en même tems Alexandre*(3). Celui-ci mourut dans la première année de cette même Olympiade, qui par cette raiſon a été adoptée dans l'hiſtoire

(1) *CVII*, *Echion*, *Therimachus*.
(2) Pline, *XXXV*, 18, *ſect.* 36, 9.
(3) *CXIV*, *Lyſippus fuit*, *cum & Alexander*;

ancienne, comme une époque très-ordinaire, d'après laquelle on a claſſé d'autres événémens. Winkelmann fait encore valoir ici ſon inſoutenable hypothèſe de la paix univerſelle, que j'ai déja détruite (1). Il n'eſt pas moins embarraſſé, ainſi que bien d'autres, avec ſa ſeconde hypothèſe relativement aux tems dont il s'agit ici ; car ce fut alors que parurent par intervalles les artiſtes les plus célébres, quoiqu'il n'y eût plus de liberté en Grèce, qui cependant ſelon lui, étoit la ſource de la perfection de l'art. Dans un autre endroit (2), il ſe tire aſſez bien d'embarras, lorſqu'il dit, que la conſtitution de la Grèce ayant changé de face, la même choſe eut lieu relative-

(1) Au printems l'an 323, avant l'ere-chrétienne.

(2) *Hiſtoire de l'Art*, *L. VI. ch.* 3. §. 1. » Lorſque » Pline dit, que cét artiſte floriſſoit dans l'Olymp. » CXIV, il eut, en fixant cette époque, probablement » en vue la tranquillité qui régnoit alors ; ainſi qu'il » l'avoit eu en fixant celle de Phidias & de Praxitèle ; » car dans la première année de cette Olympiade après » le retour d'Alexandre à Babylone, la paix régnoit » dans tout le monde connu ». Mais de quel ſecours la paix, dans la Perſe & dans l'Inde pouvoit - elle être à l'art, & comment pouvoit-elle avoir quelqu'influence ſur l'exiſtence & le talent de Lyſippe ?

ment à l'art; de manière qu'ayant été fécondé jusqu'alors par la liberté, il avoit été soutenu ensuite par l'abondance & par la libéralité des amateurs ; de sorte que c'est à ces causes, & sur-tout au bon goût d'Alexandre, que Plutarque attribue les succès de l'art, sous le règne de ce conquérant. Il me paroît, qu'en cela la marche étoit la même que celle de tous les événemens de ce monde : lorsqu'une machine a reçu son impulsion, elle suit la direction qui lui a été imprimée, tant que son mécanisme ne se dérange pas, ou jusqu'à ce qu'elle soit arrêtée par quelque obstacle, ou que sa force se trouve détruite. Du moment que l'esprit de l'homme se trouve une fois déterminé vers un objet, & que son talent est réveillé, l'impulsion dure long-tems sans un nouveau moteur, ainsi que le goût qu'on a pris pour les productions du talent & du génie. Mais aussi-tôt que l'époque de la plus grande gloire d'un art est passée, lorsque les idées sublimes étant épuisées, il ne reste plus rien à inventer; alors vient l'époque des raffinemens, de l'engourdissement, ou des

recherches (1) ; jusqu'à ce que, par une grande révolution dans l'état, le génie & le talent s'éteignent tout d'un coup pour être remplacés par la barbarie. Après que Philippe eut subjugué la Grèce, il se trouva encore de tous côtés des gens riches, qui par vanité & par luxe aimoient les beaux-arts ; les artistes trouvèrent même de la protection à la cour des rois de Macédoine, tandis qu'Alexandre répandoit la barbarie dans l'Orient par ses conquêtes ; car elle dût être la suite de ses guerres, & elle le fut en effet, conformément à l'histoire ; cependant il maintint l'art & la littérature des Grecs en considération.

L'Olympiade CXX, est encore une époque pour six artistes en bronze, Eutychide, Euthycrate, &c. Cette époque forme également une section dans l'histoire générale. Dans l'année précédente se donna la bataille près d'Ipsus ; & la défaite d'Antigone & & de Démetrius consolida les em-

---

(1) Vellejus Paterculus avoit déja remarqué tout cela avec beaucoup de justesse, *L. I, chap. 7, Hoc idem evenisse grammaticis, Plastis, &c.*

pires nouvellement formés en Syrie & en Egypte.

Il y eut pendant quelque tems une interruption dans l'art, dit Pline (1), & une nouvelle époque d'artistes commença seulement avec l'Olympiade CLV, qui à la vérité n'eurent pas la célébrité de leurs prédécesseurs, mais dont cependant le talent ne fut pas sans quelque mérite : Anthée, Callistrate, Polyclès, &c. La Grèce ne se trouva pas alors dans une position favorable aux arts. Les Achéens languissoient sous l'oppression des Romains, la Macédoine devint une province romaine dans l'Olympiade CLIII ; & jusque-là, cette époque paroît la plus extraordinaire de toutes. Cependant on peut prouver d'un autre côté, que l'Olympiade CLV,

(1) *Cessavit deinde ars.* Winkelmann croit faussement, que l'art fut entièrement oublié ; & par-là, il s'embarrasse dans de nouvelles difficultés. Pline a seulement voulu dire, que depuis l'Olympiade CXX, jusqu'à celle CLV, il ne trouvoit pas qu'on eût fait mention d'artistes en bronze. Je passe ici sous silence une foule d'anachronismes qui se trouvent par-tout dans ce chapitre.

fut une époque très-favorable dans l'histoire, pour y placer les noms des grands hommes de ce tems-là. Dans la seconde année de cette époque mourut Eumenès II, roi de Pergame, prince prudent, habile politique, & ami des muses. Il fonda la grande bibliothèque de Pergame, & fut le protecteur zèlé des beaux-arts. Il avoit enrichi, non seulement ses propres états, & sur-tout les temples, de beaucoup d'ouvrages de l'art; mais il en avoit aussi donné en présent à la plupart des principales villes de la Grèce (1). Il paroît avoir cherché à donner de l'occupation aux artistes; & c'est, en effet, le premier & le plus important soin que doit avoir un prince qui cherche à faire refleurir les arts. Il est donc à présumer qu'il y avoit à la cour de Pergame beaucoup de savans célébres, ainsi que d'habiles artistes; & c'est de la même manière qu'il s'en trouvera & s'en formera bientôt par-tout, (malgré ce

(1) Voyez Strabon, *XIII*, *p.* 926 Polyb. *Exc. T. III*, *édit. de Vienne*, *p.* 128.

que l'on peut dire du caractère natio-nal & de l'influence du climat) du moment que les princes & les gens riches se proposeront sérieusement de favoriser les arts avec prudence & discernement. Le pays des Myséens & des Galates, n'avoit jusqu'alors jamais été la patrie des arts & des sciences.

On se seroit sans doute attendu à trouver dans Pline une époque des arts qui auroit eu rapport aux tems où la cour d'Egypte fut dans toute sa splendeur. A la vérité, nous n'avons pas des notions suffisantes sur l'état des arts sous les Ptolémées : il paroît aussi, que les grands princes de cette famille se sont plus attachés à protéger les sciences ; cependant nous savons très-bien, même en nous rappellant seulement la description faite par Athénée des fameuses entrées, qu'Alexandrie posséda un grand nombre de chef-d'œuvres de l'art. Au reste, nous n'avons aucun renseignement sur les artistes que cette cour peut avoir accueillis ; mais nous ignorons également l'histoire des rois d'Egypte, en général. Aussi-tôt que la cour

gouverne dans un état, ou que le prince passe insensiblement au despotisme, c'en est fait de la liberté & de la dignité de l'histoire. Ce grand & imposant tableau des événemens, qui doit servir à l'instructiou des hommes, ne devient qu'une vile esquisse des nouvelles de la cour; quelquefois seulement le champ s'agrandit, de tems en tems, un peu par les relations des marches d'armées, des batailles & des sièges; mais l'esprit & le cœur y sont rarement intéressés. L'histoire des empereurs romains n'est, malgré tout le talent de Tacite, qu'une pitoyable chronique; & cela ne peut être autrement; car comment un homme libre & raisonnable peut-il s'occuper long-tems & avec quelque avantage des pitoyables cabales des cours, des vues étroites & viles des affranchis & des maîtresses, qui, tour-à-tour, cherchent à s'élever, à se maintenir en faveur, ou à accélérer la chûte de leurs concurrens & de leurs rivales (1).

(1) Winkelmann, dans son *Histoire de l'Art*, *L. VI, ch. 4. §. 2.* parle de deux têtes d'une pierre appellée Basalte par les antiquaires, qui, suivant lui, doi-

Je passe aux *Époques de la peinture*, que Pline rapporte dans son trente-cinquième livre. Cet historien s'étonne ici, de ce que les Grecs (1) ne commencèrent que dans l'Olympiade XC, à faire mention de peintres célébres; tandis que dès la quatre-

---

vent être de ce tems. Curieux de connoître le père de chaque enfant, il a voulu aussi souteuir ici que ces deux têtes étoient celles de deux vainqueurs aux grands jeux de la Grèce, originaires d'Alexandrie, & à l'honneur desquels leurs compatriotes doivent avoir érigé des statues. Il a prétendu aussi, que l'un des vainqueurs avoit remporté le prix de la course des chars, & l'autre celui de la lutte. Comme parmi plus de cent que nous ne connoissons pas, les noms de quatre se sont conservés par hasard, il cherche parmi ces quatre, les deux dont les têtes doivent être venues jusqu'à nous. Je respecte trop la mémoire de Winkelmann, pour mettre, dans son vrai jour, tout ce qu'il y a de ridicule dans cette assertion. Mais je me crois obligé d'avertir les jeunes lecteurs, que de pareilles explications forcées d'anciens monumens, se trouvent sans nombre dans ses ouvrages. Le passage dont il s'agit ici contient encore d'autres inexactitudes. Il n'est pas vrai, que les noms des vainqueurs, placés sur les chars, désignoient l'Olympiade dans laquelle ils avoient remporté le prix; mais les chronologistes employoient à cela les noms de ceux qui disputoient le prix à la course. σταδιου.

(1) *Non constat sibi in hac parte græcorum diligentia*, *Lib. XXXV*, 8, *sect.* 34. Ainsi Pline avoit ici sous les yeux des *auteurs Grecs*, d'après lesquels il travailloit.

vingt-troisième Olympiade, ils avoient déja parlé de leurs célébres statuaires en bronze & en ivoire; & que même avant cette époque, on connoissoit déja les noms de plusieurs peintres. Il paroît que Pline n'a pas beaucoup réfléchi ici, en s'étonnant si facilement d'une chose fort naturelle. Cette indication d'artistes célébres, n'étoit pas une histoire de l'art proprement dite, qui auroit exigé que les noms des artistes de tous les genres fussent exactement rapportés : de pareilles indications n'ont pas été rédigées dans cette vue. Dans les histoires ou dans les chroniques des beaux siècles de la Grèce, les personnages les plus célébres dans chaque genre ont été indiqués à des endroits commodes & déterminés ; & dans leur nombre on n'a pas fait mention de tous les peintres, mais seulement des plus fameux. Phidias & son frère Panœnus, ne se distinguèrent pas parmi les peintres pour avoir manié quelquefois le pinceau en passant. La circonstance unique, qui est vraiment surprenante, c'est qu'il n'ait pas été question de Polygnote & de Micon; car ces deux

artiſtes, conjointement avec Panœnus, le frère de Phidias, avoient fait les peintures du célébre portique, appellé le Pœcile, à Athènes. Ces peintures doivent avoir été faites vers le tems où Pline place Phidias; parconſéquent, aſſez long-tems après la ſeconde irruption des Perſes (1).

---

(1) Polygnote a repréſenté Elpinice, la ſœur de Cimon, ſa maîtreſſe, en Laodice, parmi les figures des Troyennes. Plutarque, *Cimon*, *p.* 480, *au bas*. La bataille de Marathon fut, comme on ſait, du nombre des ſujets repréſentés en peinture, & ſi Panœnus y a peint Miltiades & d'autres Grecs d'après nature, (*iconicos duces pinxiſſe*), il ne peut l'avoir fait, que d'après des oui-dire; car il eſt venu long-tems après. Voyez Pline, *XXXV*, *ſec.* 34, *F.*, où il le place dans l'Olympiade LXXXIII; comparez avec Pauſanias, *V*, 11, *p.* 402. Dans l'endroit où Pline parle de ce peintre, il y a une aſſertion ſingulière. Phidias, dit-il, commença d'abord par être peintre, & a exécuté en peinture un Jupiter Olympien, à Athènes, *Olympiumque Athenis ab eo pictum*, non *clipeumque A.*, comme on liſoit avant Hardouin; cependant Gronovius avoit déja rectifié cette leçon; mais il veut qu'on entende *Olympium* de Périclès. Il eſt hors de doute, que Périclès portoit ce ſurnom; mais que ſans une indication plus préciſe, il doive être déſigné par le mot *Olympius*, cela ne me paroît pas démontré. Le tableau de la main de Phidias, quel qu'en ait été le ſujet, a donc été exécuté à Athènes; Pline le dit poſitivement, quoiqu'il n'en ſoit pas fait mention ailleurs. Pline ajoute, que ſon frère vécut dans

Ce que Pline rapporte plus bas, est très-remarquable. Il dit, que dans ces tems-là, il y eut aussi à Corinthe

---

l'Olympiade LXXXIII, ainsi que tout le monde le sait, *fuisse Panænum fratrem ejus, qui clipeum intus pinxit, Elide, Minervæ, quam fecerat Colotes, Phidiæ discipulus, & in faciendo Jove Olympio adjutor.* C'est un des passages les plus confus, sur lequel on a montré beaucoup d'érudition critique. Hermolaus Barbarus, sans s'appuyer sur aucun manuscrit authentique, avoit supposé *in agide Minervæ.* Gronovius a rétabli la première leçon en plaçant ainsi les mots : *Panænum ejus fratrem, qui & clipeum intus pinxit Elide Minervæ.* Durand rapporte, d'après la première édition de Vénise, *pinxit Minervæ Elide.* Voici à mon avis, le sens de ce passage : « *Panænus* —, *qui peignit* » *l'intérieur du bouclier de Minerve à Elis ; de la* » *même Minerve fait par Colotes, élève de Phidias,* » *qui a travaillé avec son maître à la statue du Jupiter Olympien.* Il n'est pas fait mention ailleurs de cette Minerve de la ville d'Elis ; (car c'est de celle-ci qu'il est question) mais bien du temple, où cette statue doit avoir été placée, & où se trouvoit un tableau de Panœnus en fresque ; de maniere que les murs & le plafond en étoient probablement peints ; car le passage de Pline, *XXXVI*, 23, *sect.* 55, s'y rapporte sans doute. *In Elide ædes est Minervæ, in qua frater Phidiæ, Panænus ; tectorium induxit lacte & croco subactum, ut ferunt, &c.* Nous ne pouvons pas déterminer, si la statue de Minerve étoient de bronze ou de marbre. Une Vénus Uranie, d'ivoire & d'or, de Phidias, fut placée dans le temple de cette déesse, de la même ville. Pausanias, *VI*, 25. Pline fait encore une fois mention de Colotes, parmi les statuaires en bronze, avec la remarque, qu'il avoit supérieure-

& à Delphes, c'est-à-dire, aux jeux iſtmiques & pythiques, des concours pour le prix de la peinture. Suivant le récit de Pline, Panœnus & Timagoras de Chalſis paroiſſent avoir été les premiers auteurs de ces concours,

---

ment travaillé des philoſophes. Pline, *XXXIV*, *ſection* 19, 27, répète au même endroit, qu'il a aidé Phidias, lorſque celui ci exécuta ſon Jupiter Olympien. Cependant que cette ſtatue de Minerve ait été de telle matière que l'on voudra, ce ſeroit toujours une ſingulière idée, que de penſer qu'on eût peint la partie intérieure & concave du bouclier. En pareil cas, on s'attendroit plutôt à y trouver des bas-reliefs; & ſuivant Pline, *XXXVI*, 4, *ſect.* 4, cela fut exécuté ainſi à la ſtatue de Minerve, dans le Parthenon à Athènes : *ejusdem* (*ſcuti*) *concava parte deorum & gigantum dimicationem.* Ce ſera toujours un travail employé à un endroit peu convenable; cependant il étoit moins déplacé qu'une peinture ſur un ouvrage de bronze ou de toute autre matière dure. A-préſent, je vois auſſi que M. Falconet ne plaiſante pas ſans raiſon, ſur ce mêlange de peinture & de ſculpture. Je crains preſque, que Pline, ou l'auteur qu'il avoit ſous les yeux, n'ait mal compris le mot grec ἐγραψε, qu'en pareil cas, on employoit pour déſigner des bas-reliefs. Au reſte, s'il s'agiſſoit des peintures de Panœnus, il auroit ſur-tout fallu faire mention du grand nombre de ſes tableaux, qui ſe trouvoient dans le temple de Jupiter à Olympie, où il avoit également aidé ſon frère, en travaillant avec lui à la ſtatue du Jupiter Olympien. Voyez Strabon, *VIII*, *p.* 542, 3d Pauſanias, *V*, 11, *p.* 402.

où Timagoras remporta la victoire(1).

La première époque des peintres que Pline a trouvé dans les auteurs grecs, c'est l'Olympiade XC. Dans ce tems vivoient Aglaophon, (probablement un autre peintre de ce nom que le père de Polygnote), Céphisfodore, Phrylus & Evenore, le père & le maître de Parrhasius. On peut indiquer le motif de cette époque d'une manière très-satisfaisante ; dans l'année précédente fut conclue la fameuse paix de cinquante ans, qui interrompit pour quelques années la guerre du Péloponnèse entre Lacédémone & Athènes. Ce fut une époque où les historiens pouvoient respirer & rapporter, avec d'autres événemens du tems, les noms des hommes célèbres qui vivoient alors.

Démophile d'Himéra & Néséas de Thasus doivent avoir vécu vers le même tems ; car Pline dit, en

(1) Pline ajoute : *Quod & ipsius Timagoræ carmine vetusto apparet, chronicorum errore non dubio ;* Ces derniers mots ne peuvent rien signifier de plus, si ce n'est que les chronologistes ont eu tort de ne pas l'avoir cité, & d'avoir négligé d'établir plutôt des époques pour les peintres célèbres.

parlant d'eux, qu'ils paſſoient pour avoir été les maîtres de Zeuxis. Il rapporte plus bas, que quelques auteurs plaçoient Zeuxis, dans l'Olympiade LXXXIX (1), mais que cette

(1) Hardouin place ici à tort, l'Olymp. LXXIX, d'après quelques manuſcrits & anciennes éditions; car, ce que Pline ajoute à cet endroit, du tems des maîtres de Zeuxis, prouve, qu'il ne peut avoir eu ſous les yeux une date auſſi reculée. Du reſte, il paroît, que quelques anciens ont rejetté Zeuxis, juſque dans cette Olymp. LXXIX; car chez Euſèbe, il y avoit une note à côté de l'Olympiade LXXVIII, 2. Suivant Saint Jérôme & Syncellus: Ζευξις ζωγραφος εγνωριζετο, (*Zeuxis pictor agnoſcitur, dit S. Jérôme, c'eſt-à-dire, fut célèbre*). On a peine à comprendre, comment des chronologiſtes ont pu ſe tromper d'une ſoixantaine d'années. Cependant je crois pouvoir expliquer cette erreur de la manière ſuivante. L'Olympiade LXXVIII, 2, étoit pour les recherches des anciens chronologiſtes un point important, par rapport au banniſſement de Thémiſtocle, à ſa retraite à la cour de Perſe, & à l'année de ſa mort, qui étoit fondée ſur les deux événemens précédens. Quiconque s'eſt occupé de l'hiſtoire grecque, ſe reſſouviendra ſûrement, combien ce point de chronologie a cauſé de travail & de recherches aux anciens ſavans. Thucydide, Plutarque, Diodore de Sicile, Nepos, tous en parlent. Comparez Dodwell, *Annal Thucyd. ad Olymp. LXXVIII*, 2 & 4. Qui ſait, de quelle manière un ancien chronologiſte a fait à cette occaſion, mention de Zeuxis? Un compilateur ſuivant prit enſuite l'année indiquée pour la véritable époque de ce peintre célèbre.

année convenoit mieux à ses deux maîtres. Il résulte de-là, que d'autres ont pris pour une époque l'Olympiade même dans laquelle la paix de cinquante ans fut conclue, pour y rapporter les noms des hommes célèbres; & que l'un ou l'autre, avoit trop étendu cette période, puisque Zeuxis même s'y trouvoit placé; qui cependant l'auroit été bien plus exactement vingt années après.

Seize ans plus tard, il est fait mention d'Apollodore : Olympiade XCIV. Voici encore une époque pour l'histoire, & qui l'est aussi peu pour l'art, que pour les artistes. Dans cette année, Athènes fut forcée de se rendre à Lysandre, & la guerre du Péloponnèse se termina d'une manière désavantageuse pour cette république. C'est donc avec raison, qu'on prend pour cela l'Olympiade XCIV, plutôt que l'Olympiade XCIII, que Durand veut faire adopter, en s'appuyant sur deux anciennes éditions; car quoique le retour d'Alcibiade à Athènes tombe au commencement de cette Olympiade, où Denis s'empara aussi du pouvoir suprême à Syracuse,

Syracuse, elle n'est cependant pas aussi propre à faire époque que l'Olympiade suivante.

Quant à Zeuxis, Pline ne le place pas seulement dans une Olympiade; mais, ce qu'il n'a aucun fait pour des autres artistes, il indique jusqu'à l'année de l'Olympiade. Il semble donc avoir ici quelque chose de particulier en vue, ce qui paroissoit d'abord assez difficile à deviner (1). Pline dit : « Dans la » quatrième année de la quatre-vingt-» quinzième Olympiade, Zeuxis fran-» chit entièrement les portes de l'art, » ouvertes par Apollodore ». On seroit tenté de croire, que c'est dans cette année que Zeuxis avoit achevé son premier ouvrage, ou du moins son premier tableau d'une grande composition. Cependant on ne trouve nulle part rien qui puisse justifier cette conjecture. Au contraire, peu après Pline fait mention d'un tableau qui repré-

(1) Bayle, à l'article Zeuxis, montre sa surprise de ce que Pline a voulu fixer à une seule année la célébrité de cet artiste. Mais les raisonnemens qu'il fait à ce sujet n'éclaircissent pas la chose, & ce seroit prendre ici une peine inutile que de les réfuter.

ſentoit le dieu Pan, dont Zeuxis fit préſent à Archelaus, parce qu'il avoit une ſi grande idée du mérite de cet ouvrage, qu'il croyoit que tout ce qu'on pourroit lui en donner feroit au-deſſous de ſon véritable prix. Archelaus, roi de Macédoine, mourut dans l'Olympiade XCV, 2; & il eſt probable que ce tableau ne fut pas le premier de Zeuxis; car les artiſtes ne ſe permettent de pareils mouvemens d'amour-propre, qu'après avoir acquis une grande célébrité. Ainſi Zeuxis avoit déja fourni de grands ouvrages long-tems avant que d'avoir franchi les portes de l'art. Voici, à mon avis, la manière dont on peut expliquer ce paſſage. L'expreſſion de Pline ne doit pas être priſe à la lettre; elle eſt ſeulement un de ces tours recherchés dont il aimoit à ſe ſervir; il a donc ſimplement voulu dire : que vers ce tems-là vivoit Zeuxis, qui porta l'art encore plus loin. L'attention de Pline à indiquer l'année d'une Olympiade, tombe directement ſur l'erreur qu'il rélève, & par laquelle ce peintre a été placé par d'autres hiſtoriens, dans l'Olympiade LXXXIX. Quant à la

quatrième année, même de l'Olympiade XCV, elle ne ſert abſolument que d'une époque hiſtorique, qu'il eſt facile de trouver. C'eſt dans cette année qu'Agéſilas ſuccéda à Agis dans la dignité royale à Sparte; & il fit enſuite les préparatifs pour la célébre expédition en Aſie, qu'il exécuta en effet dans la première année de l'Olympiade ſuivante XCVI, 1. Un hiſtorien plaça donc à cette année Zeuxis, parmi les autres hommes célébres de la Grèce; & il ne paroît pas difficile de dire quel eſt cet hiſtorien : ce ne peut-être qu'Ephore même, qui commença ſon hiſtoire par le retour des Héraclides dans le Péloponnèſe (1). Il eſt probable, que dans ſa chronologie, il s'eſt ſervi de la ſuite des rois de Sparte; au moins réſulte-t-il des endroits où il eſt cité, qu'il a raconté tous les événemens relatifs à Sparte avec beaucoup plus d'exactitude que les autres hiſtoriens.

De tout ce que je viens de dire il réſulte donc, que l'Olympiade XCV, 4, eſt ſimplement une année, où

(1) Diodore, *IV*, *pr.* *XVI*, 76.

Pline trouva dans une chronique une notice sur Zeuxis, comme d'un peintre célébre; que parconséquent, on ne peut attacher d'autre signification à ce passage, sinon que, vers ce tems-là vivoit Zeuxis, qui, comme peintre, jouissoit déja d'une très-grande réputation. Ainsi vingt-cinq ans auparavant, vers l'Olympiade LXXXIX, il pouvoit déja être un jeune peintre de mérite; mais l'époque de son grand talent & de sa célébrité ne doit pas être fixée plutôt. Quintilien, en voulant seulement indiquer à-peu-près une époque, avoit donc raison de dire (1): « Que Zeuxis & » Parrhasius n'étoient pas fort éloignés » l'un de l'autre, & qu'ils ont tous les » deux fleuri presque en même-tems, » vers le commencement de la guerre » du Péloponnèse; car dans un dialo- » gue de Xénophon, Socrate s'entre- » tint avec Parrhasius ». La guerre du Péloponnèse dura depuis l'Olympiade LXXXVII, 2, jusqu'à l'Olympiade XCIV, 1 (2).

(1) Quintil. *XII*, 10, 4. Comparez Xénoph. *Mem. Socr. III*, 10. La mort de Socrate arriva dans l'Olympiade, XCV, 1.

(2) Bayle pas n'a consulté Plutarque, lorsqu'à l'en-

Les contemporains de Zeuxis furent Timanthe, Androcyde, Eupompe. Euxénidas, le maître d'Ariſtide, & Eupompe, le maître de Pamphile, dont Appelle ſut l'élève, doivent auſſi avoir vécu vers ce même tems.

Les époques ſuivantes indiquées par Pline ſont, l'Olympiade CVII, dans laquelle floriſſoient Echion & Thérimaque (1). On n'apprend rien d'autre de ce dernier (2); mais on retrouve ailleurs Echion au nombre des peintres célébres. Le motif qui a fait placer leurs noms dans cette Olympiade, eſt, à ce que je préſume, le récit de quelque hiſtorien de la conſtruction du fameux mauſolée. L'indication des artiſtes du tems fut une diſgreſſion naturelle. Mauſole mourut l'année auparavant, Olympiade CVI, 4.

---

droit cité plus haut, il prétend placer Zeuxis, avec Phidias & Périclès, dans la même epoque. Le paſſage de Plutarque eſt, *in Pericle*, *p.* 159 *D.*

(1) *Clari etiam*, *Ol. CVII*, *extitere*, *E & T.*

(2) Durand, ſur Pline, *XXXVI p.* 257, s'aviſe de croire qu'il faut lire *Timomaque*, qui eſt un nom célébre. Le ſeul mal qu'il y ait, c'eſt que ce Timomaque n'a vécu que du tems de Céſar. Voyez Pline, *XXXV*, 5, 40, 30.

La feconde année de l'Olympiade CXII, mit fin à l'empire des Perfes. Après la bataille d'Arbelle, Alexandre s'empara du trône de Darius, fugitif. Apelle étoit déja célébre vers ce tems-là ; ainfi l'époque de cet artifte pouvoit très-bien être placée dans une année fi mémorable pour l'hiftoire. Mais il furvécut long-tems à Alexandre ; ce qui d'un côté eft prouvé, parce qu'il a fait le portrait du roi Antigone, & de l'autre, par l'anecdote qui dit, qu'il s'eft préfenté à la table du roi Ptolémée à Alexandrie, fans y avoir été invité (1). Il eut pour contemporain Protogène, qu'il alla voir à Rhodes. On peut fe faire une idée de l'étendue donnée à de pareilles époques, par l'exemple fuivant. Nous favons que pendant le fiége de Rhodes, Protogène ne ceffa point de travailler tranquillement dans le fauxbourg de cette ville au milieu des troupes de Démetrius ; par conféquent, dans l'Olympiade CXIX, 1. Ceci fait une différence de vingt-huit ans, au tems où il eft fait men-

---

(1) Pline, *à l'endroit cité*, §. 14.

tion d'Apelle, qui cependant fut fort contemporain.

Le refte des artiftes de ce genre font rapportés par Pline, foit comme contemporains des premiers ou de leurs élèves. Euphranor feul eft relégué dans la CIV Olympiade (1); mais ce n'eft-là qu'une fimple répétition prife des époques des ftatuaires en bronze, parmi lefquels Euphranor avoit déja été cité.

Il ne me refte plus qu'à examiner les époques des artiftes qui ont travaillé en marbre (2). Ici Pline remonte de nouveau aux premiers tems. Dipœnus & Scyllis vivoient encore du tems de l'empire des Mèdes, ainfi avant que Cyrus ne régnât en Perfe. Pline ajoute : *c'eft-à-dire, vers la cinquantième Olympiade* (3). Le commencement de l'empire de Cyrus tombe vingt ans plus tard, dans l'Olympiade LV. Je penfe que pour s'arrêter à cette Olympiade L, Pline n'a pas eu d'autre motif que fa volonté

(1) Pline, *ibid*, §. 25.
(2) Pline, *L. XXXVI.*
(3) *Hoc eft Olympiade circiter, L.*

ou le ſimple haſard ; & qu'il a ſeulement cherché à reculer cette époque. Un ſemblable haſard fixe celle de Bupalus & d'Anthermus ; ils étoient les contemporains du poëte Hipponax, qui vécut vers l'Olympiade LX. C'eſt encore là une époque hiſtorique ; car dans le cours de cette Olympiade Cyrus réunit l'empire de Babylone à ceux des Perſes & des Mèdes qu'il poſſédoit déja (1). Le biſaïeul de ces deux artiſtes étoit ſtatuaire en marbre ; & Pline fait remonter cette famille d'artiſtes juſqu'au commencement des Olympiades. J'ai remarqué dans un autre endroit, que Pline a été fort généreux dans ce calcul, & que ce biſaïeul Melas, dont il s'agit ici, ne peut pas avoir fleuri beaucoup plus tard que l'Olympiade XXXVIII.

Pline ajoute enſuite une remarque

(1) Cette même époque paroît s'être conſervée dans Saint-Jérôme, *Chron. Euſeb.* ; car à l'Olympiade LX, ſe trouve : *Hippicus*, chez d'autres *Hibicus*, *carminum ſcriptor agnoſcitur.* Le nom d'Hipponax s'écarteroit cependant trop de ces deux fautes de copiſte ; & il eſt poſſible, que les chronologiſtes aient auſſi placé *Ibycus*, dans cette même Olympiade.

bien singulière : « De cette manière, » dit-il, l'art de sculpter le marbre, » dont l'origine remonte jusqu'à l'éta» blissement des Olympiades, est plus » ancien de 332 ans que la peinture » & l'art de la statuaire en bronze, » qui ne commencèrent qu'à Phidias » dans l'Olympiade LXXXIII » (1). Mais d'après l'assertion de Pline même, cette Olympiade LXXXIII fut l'époque de la plus grande perfection de ces deux derniers arts ; & alors il en existoit des ouvrages, aussi-bien qu'en marbre, faits dans les premiers tems de l'art. Ailleurs, il distingue lui-même les essais de l'art qui cherche à se perfectionner, des chef-d'œuvres de l'art parvenu au plus haut degré de perfection. Cette remarque se trouve encore davantage en contradiction avec ce qu'il a rapporté de la peinture même ; c'est-à-dire, qu'il y eut

(1) *Non omittendum hanc artem*, (*sulpturam*), *tanto vetustiorem fuisse quam picturam aut statuariam, quarum utraque cum Phidia cœpit*, &c., XXXVI, 5, 4, 3. Ici l'acception des mots employés par Pline, est très-frappante : il se sert de *Sculptura* pour le marbre, de *statuaria* pour le bronze ; ainsi que *Statuarii*, *de Toreutæ*, *Cælatores*, pour signifier les artistes en bronze.

des peintres long-tems avant l'époque indiquée par les Grecs. M. Falconet a fait la même obſervation que moi (2); & il a combattu Pline en partie par de très-anciens ouvrages cités par Pauſanias, & en partie par des exemples pris de l'art chez les Romains. Mais ceci n'étoit pas à ſa place; car Pline parle ici ſeulement des Grecs, & ce qu'il en dit doit être apprécié d'après les ouvrages qu'il étoit forcé de conſulter : en le jugeant ainſi, on trouvera que ſon aſſertion n'eſt pas ſi déplacée. Il a pu donner plus d'ancienneté à la ſculpture en marbre qu'à la peinture, (pour fixer l'époque de la peinture conformément à la méthode adoptée par les auteurs grecs, qu'à la vérité il avoit combattue lui-même) ainſi qu'à l'art de la ſtatuaire en bronze; parce que dans les ouvrages d'après leſquels il travailloit, il n'a pas trouvé parmi les Grecs des artiſtes & des productions de ces deux arts plus anciens que Phidias.

---

(1) *T. II, p. 46.*

Cependant l'époque de la plus grande perfection de la ſculpture en marbre appartient au tems de Phidias ; ou, pour parler plus exactement, elle commença avec Praxitèle ; car quoique Phidias ait auſſi-bien travaillé en marbre qu'en bronze, & que de ſes deux élèves Alcamène & Agoracrite, il ait formé deux célébres ſculpteurs en marbre, il ne dût cependant pas ſa réputation à ce genre d'ouvrages. Ce qu'il y a de ſingulier, c'eſt que Pline, lorſqu'il devroit citer des ouvrages en marbre (1), s'amuſe à faire la deſcription des bas-reliefs de la partie extérieure & intérieure du bouclier de la ſtatue de Minerve, placée dans le Parthenon, ainſi que de ſa chauſſure. Ces morceaux étoient

(1) Au moins auroit il dû nous donner une idée des grands & ſublimes ouvrages de cet artiſte. Au lieu de cela, il rapporte ce qu'il y avoit plutôt à critiquer dans la grande ſtatue de Minerve ; c'eſt-à-dire, toutes ces petites fineſſes & tous ces ornemens, qui, vu la grandeur de la ſtatue, devoient être ſans effet, ou nuire à celui de l'enſemble ; & ici l'on ne peut pas oppoſer grand choſe au jugement ſévère, que M. Falconet en porte. Cependant la Πανδορας γενεσις ne ſauroit être traduite exactement par *naiſſance de tous les dons,*

travaillés en or & non en marbre ; à moins que ce n'ait été la base qui servoit de siège à la déesse, & sur laquelle étoit représentée la naissance de Pandore avec vingt figures de divinités, parmi lesquelles une Victoire admirablement travaillée frappoit sur-tout les yeux (1).

(1) Ainsi que Pline s'exprime, *Ibi*, (*in base*), *Dii sunt XX numero nascentes*, *Victoria præcipue mirabili*. On ne peut entendre autrement ce passage, qu'en mettant la Victoire au nombre des vingt divinités. Cependant on trouve dans Pausanias, *I*, 24, *p*. 58, que la déesse de la Victoire étoit une figure isolée, haute de quatre coudées, à laquelle on veut appliquer le passage de Pline. Mais qu'on compare la statue du Jupiter Olympien, chez Pausanias, *V*, 11; celle-ci tenoit aussi une Victoire à la main, & quatre autres Victoires étoient néanmoins placées au pied du trône. Pourquoi cette déesse n'auroit-elle pas été employée également deux fois dans les ornemens, ajoutés à la statue de Minerve ? Cependant ce qui me frappe plus encore, & que d'autres ne trouvent pas choquant, sont *les vingt divinités qui naissent*, (*ubi sunt Dii XX*, *numero nascentes*). Quelle idée peut on se faire de leur représentation ? Ces divinités étoient-elles représentées comme des enfans nouveaux-nés, ou leurs mères paroissoient-elles au moment de leurs couches? L'un & l'autre, auroit été un sujet aussi extraordinaire qu'uniforme. Je ne doute nullement que le mot *nascentes*, soit une glosse mal-adroite, ajoutée par un ignorant, qui aura voulu expliquer Πανδώρας γένεσις. En mettant seulement : *Ibi Dii sunt XX numero*, la

Le tems où vécut Praxitèle, poſtérieur aux artiſtes précédens, étoit déja fixé parmi les ſtatuaires en bronze; c'eſt-à-dire, à l'Olympiade CIV; Céphiſſodore fut ſon fils. Enſuite vient Scopas. Le tems où floriſſoit cet artiſte offre de très-grandes difficultés, qui ont embarraſſé d'autres ſavans avant Winkelmann(1). Ces difficultés viennent de Pline même, qui, à l'endroit cité, le place après Praxitèle, & ailleurs parmi les artiſtes qui travaillèrent au mauſolée; enſuite parmi ceux qui furent employés à la conſtruction du temple de Diane à Ephèſe; tandis qu'on le trouve dans un autre endroit parmi les artiſtes de l'Olympiade LXXXIX (2).

Il eſt étonnant que les ſavans ſe ſoient arrêtés à la ſeconde indication; ils devoient néceſſairement s'égarer par-là dans une fauſſe route. Win-

paſſage devient exact, parce que les dieux ſe raſſemblèrent, en effet, autour de Pandore nouvellement créée, & la douèrent chacun d'une prérogative particulière. Voyez Héſiod. *Op. & D. v.* 60 *& ſuiv.*

(1) Depuis peu, M. le conſeiller Martini a traité ce ſujet fort au long, dans ſa ſavante *Diſſertation ſur les cadrans ſolaires*, *p.* 89 *& ſuiv.*

(2) Pline, *XXXIV*, 8, *ſ.* 19, *p.*

kelmann en fait le contemporain de Phidias & de Polyclète ; ensuite il est embarrassé de l'écarter du temple de Diane construit beaucoup plus tard : il a cru lever la difficulté en changeant les mots de Pline (1) ; mais il n'a pas fait attention que sans cela le mausolée renouvelloit toujours le même embarras.

On pourroit dire que ces variations de Pline viennent de ce qu'en rédigeant les passages dont il s'agit, il consultoit différens auteurs. C'est une possibilité qu'il ne faudroit jamais perdre de vue en étudiant Pline ; mais il n'est pas nécessaire d'aller si loin. Conformément aux règles de la plus saine critique, on doit, lorsqu'il y a contradiction dans les époques de l'histoire, toujours préférer celle qui s'accorde le mieux avec les événemens connus & avérés ; en considérant les autres comme de simples indications de noms & de dates, sur

(1) *Cælatæ uno e Scapo*, au lieu *uno a Scopa*. Cette correction n'est pas même conforme au génie de la langue ; car il faudroit ajouter, *singulæ* au passage.

lesquels il est plus facile de se tromper. Il y a une infinité de dates & de faits historiques qui prouvent que Scopas doit avoir vécu beaucoup plus tard. Dans un seul endroit son nom se trouve rapporté avec une année différente ; n'est-il pas naturel de chercher l'erreur plutôt dans ce dernier cas que dans le premier ? Pourquoi s'obstine-t-on donc à traiter la chose à rebours ?

Mais avant que d'aller plus loin, je rassemblerai toutes les preuves qui constatent que Scopas doit avoir vécu plus tard que dans l'Olympiade CIV.

Dans le catalogue des sculpteurs en marbre, Pline le place immédiatement après Praxitèle (1), dont l'Olympiade CIV est l'époque, & après Cephissodore, fils de ce dernier. Les contemporains & les rivaux de Scopas, furent Bryaxis, Thimothée, & Léocharès. Pline, en parlant de Bryaxis, fait mention d'une statue de Seleucus (2), qui ne peut être

(1) Pline, *XXXVI*, 5, 4, 7.
(2) Pline, *XXXIV*, 5, 19, 13.

que le général & un des fucceffeurs d'Alexandre. Probablement c'étoit la même ftatue de bronze qui fe trouvoit placée dans le Pœcile à Athènes (1), ainfi que les ftatues d'Efculape & d'Hygiéa du même artifte fe voyoient à Mégare (2). Pline lui-même place les ftatuaires en bronze, à l'Olympiade CII (3), tems où vécut Léocharès. Les autres ouvrages de Scopas fe rapportent à la même époque ou à une autre plus reculée ; par exemple, la famille d'Alexandre avec Olympias & Roxane, ainfi que la ftatue d'Ifocrate, que lui fit ériger Thimothée, général des Athéniens, dont le banniffement eut lieu dans l'Olympiade CV, 4.

Au furplus, tous ces artiftes qui font cités, comme fes contemporains, ont travaillé avec lui au maufolée (4); & nous favons que le tems de la conftruction de ce fameux monument eft fixé avec précifion ; de forte qu'il

(1) Paufan. *I*, 23, *pr.*
(2) Idem, *I*, 40, *f.*
(3) Pline, *XXXIV*, 8, 5, 19, *pr.*
(4) Pline, *XXXVI*, 5, 4, 9.

peut

peut, en général, être adopté comme une époque très-importante dans l'histoire de l'art. Mausole, roi de Carie, mourut Olympiade CVI, 4, c'est-à-dire, l'an 353 avant l'ere chrétienne. Artémise commença la construction du tombeau de son mari, mais elle mourut trois ans après, savoir, l'an 351 avant J. C., de sorte que ce monument ne fut achevé qu'après sa mort. Pythès y fut aussi employé, avec les artistes que je viens de nommer (1); & l'on ne peut pas douter que ce soit celui que Vitruve nomme Pytheus (2). Suivant Vitruve, Praxitèle même a travaillé au mausolée; mais peut-être faudroit-il rejetter un certain Télocharès, que l'on cite aussi d'après cet auteur.

Enfin, si Scopas a fait une colonne du temple d'Ephèse (3), nous trouvons un indice certain qui le place à une époque moins reculée; car l'ancien temple d'Ephèse ne fut consumé par les flammes que dans l'O-

(1) Pline, *L. XXXVI*, 5, 4, 9.
(2) Vitruve, *Proem. Libr. VII.*
(3) Pline *XXXVI*, *sect.* 21.

lympiade CVI ; & si l'on vouloit s'attacher à un incendie antérieur, qu'Eusèbe place dans l'Olympiade XCV, 3, cet événement ne s'accorderoit pas avec l'autre époque, placée dans l'Olympiade LXXXVII.

La seule preuve qu'on pourroit citer à l'appui de cette époque de l'Olympiade LXXXVII, seroit le simple nom de Scopas, qui se trouve dans le passage unique de Pline (1), où, pour la même Olympiade LXXXVII, il est cité, après Agélade, Callon & Polyclète, un certain nombre de noms dont la plupart sont méconnoissables ou entièrement inconnus (2).

---

(1) Pline, *XXXIV*, *sect.* 19, *pr.*

(2) *Phradmon*, *Gorgias*, *Lacon*, *Myron*, *Pythagoras*, *Scopas*, *Parelius*. On a corrigé *Phradmon* & *Myron*; car auparavant, il y avoit *Phragmon* & *Mycon*. Il me semble, que ces mots *Gorgias Lacon*, doivent être réunis. *Scopas* est intercallé par une main étrangère ; car il appartient à la liste des sculpteurs célébres en marbre, & non à celle des statuaires en bronze, quoiqu'il soit une seule fois, fait mention d'une statue en bronze de sa main, qui se trouvoit à Elis. Pausan. *VI*, 26, *p.* 516. D'ailleurs il n'est plus parlé de lui dans la description suivante & très-détaillée des ouvrages de l'art & des artistes. *Parelius* paroît être un nom corrompu.

Dans un autre endroit encore, le nom de Scopas me semble cité à faux ; savoir chez Plin. *XXXIV*, 8,

Or, ſi Scopas, ainſi que je crois qu'il eſt démontré, appartient à des tems poſtérieurs à Praxitèle, tous les jugemens haſardés de Winkelmann ſe réduiſent à rien, lorſqu'il dit : Qu'un caractère plus ancien de l'art étant reconnoiſſable dans la Niobé, il faut, pour cette raiſon, l'attribuer plutôt à Scopas comme à un artiſte plus ancien, qu'à Praxitèle, qui l'étoit moins : ce qui étoit rapporté par Pline comme une circonſtance difficile à décider.

ſect. 19, 33, dans le catalogue alphabétique des ſtatuaires en bronze, où il eſt dit : — *Simon canem & ſagittarium fecit. Stratonicus, cælator ille, philoſophos. Scopas utraque.* C'eſt ainſi qu'on lit ce paſſage, ſuivant la correction d'Hermolaus Barbarus, ainſi que ſuivant Hardouin, qui l'explique d'une manière encore plus ſingulière ; c'eſt-à-dire : *Scopas avoit coulé leurs ouvrages en bronze.* Auparavant on liſoit : *Scopas uterque.* Dalechamp a mis en marge : *Et Sc.* Je trouve dans les anciennes éditions de Rome, de Parme & autres : *Philoſophus Scopas utraſque*, & dans l'édition de Véniſe de 1505, *utroſque.* A mon avis, Scopas n'appartient pas du tout a ce catalogue ; principalement, parce qu'il ne contient que des artiſtes peu connus.

Au reſte, il eſt hors de doute, que le Scopas ou Scopinas de Syracuſe, cité par Vitruve, eſt abſolument différent de notre artiſte, puiſqu'il en eſt diſtingué par ſa patrie même, & que d'ailleurs rien ne juſtifie la conjecture, que ce pourroit être le même artiſte.

Scopas étoit moins ancien que Praxitèle ; & l'aſſertion , que la Niobé offre un caractère plus ancien de l'art , n'eſt peut-être que l'effet de la prévention.

Dans ce livre des ſculpteurs en marbre , on ne trouve aucune autre époque , non plus que dans le trente-ſeptième livre , où il eſt queſtion des pierres précieuſes ; cependant Pline a , en général , puiſé ſes notions pour ce dernier livre dans des ſources abſolument différentes. K.



DES AUTEURS

DONT PLINE S'EST SERVI

Dans ſon Hiſtoire de l'Art. ;

PAR M. HEYNE.

TRADUIT DE L'ALLEMAND.

Les notions que Pline nous a fournies des artiſtes & des productions de l'art chez les anciens ont trouvé beaucoup de contradicteurs dans les tems modernes, depuis que des ſavans, qui étoient également amateurs & connoiſſeurs éclairés, ont commencé à les apprécier. L'aveugle adorateur de l'antiquité ſe révolte contre tout ce qui lui paroît rabaiſſer ſon idole chérie; le bel-eſprit ſuperficiel, jaloux de faire preuve de ſagacité & de pénétration, transforme des remarques critiques en déclamations ampoulées & ſans objet, tandis que l'homme raiſonnable & impartial prend chaque obſervation

felon fa valeur réelle ; il examine, il doute, il adopte ou rejette à mefure que les chofes s'offrent à fa réflexion, & en tout cela il ne méconnoît jamais le mérite de fon auteur. On peut trouver très-bornées les connoiffances que Pline avoit de l'art, fon ouvrage peut être regardé comme une fimple compilation, rédigée fouvent à la hâte ; & cependant on doit fentir le prix de ce grand homme, & lui payer le tribut de reconnoiffance que nous lui devons pour fes extraits de tant de livres perdus, & pour des notions recueillies avec tant de foin & de patience, fans lefquelles, pour ne parler que du feul chapitre qui concerne l'art chez les anciens, nous nous trouverions encore dans une plus grande obfcurité, & fouvent même dans une entière incertitude à cet égard.

Une fuite naturelle de l'idée qu'on fe forme communément de tout l'ouvrage de Pline, c'eft de mettre fur fon compte les fables, les erreurs, les inepties de tout genre, & les contradictions qu'il contient. On le regarde comme un auteur, qui, en

créant un syftême d'hiftoire naturelle, étoit lui-même un profond naturalifte, & qui, après avoir fait de nombreufes expériences, a apprécié les obfervations des autres en examinant tout ce qu'il avoit recueilli avec le flambeau de la critique. On a, entr'autres, de pareilles idées de ce qu'il dit dans les derniers livres de fon ouvrage fur les arts. On le regarde comme un connoiffeur très-éclairé, qui, après avoir vu & étudié beaucoup de productions des arts, a rédigé, fuivant un certain fyftême & avec le plus grand foin, tout ce qu'il avoit examiné avec un œil critique.

Il fuffit de lire Pline avec impartialité & fans prévention pour être convaincu, que fachant allier le goût de la lecture à de grandes affaires, il deftina fes momens de loifir à des recherches favantes; & que les recueillant fimplement comme le fruit de fes immenfes lectures, il les claffa fous des chapitres convenables, en donnant enfuite au tout un enfemble par d'heureufes liaifons. Il ne rapporte qu'accidentellement tout ce qu'il dit de l'art, en parlant de la manière de

mettre en œuvre les différentes productions de la nature ; mais ces notions ne sont pas de son invention ; il les a puisées dans des auteurs grecs & latins. Ainsi leur mérite subsiste ou tombe sans aucun honneur ou désavantage pour Pline même. Il a affirmé expressément que son ouvrage n'étoit simplement qu'un extrait d'autres auteurs ; dans chaque livre il a indiqué tous ceux dont il a pris ses notices. Ce grand écrivain ne pouvoit pas agir avec plus de franchise & de sincérité ; & cependant il a été souvent mal compris & souvent aussi mal connu. Comme il rapporte des notions différentes & contradictoires, on a pensé qu'il a hasardé des paradoxes, même sans les appercevoir, & qu'il a raconté des inepties, de la vérité desquelles il étoit lui-même convaincu.

Soit qu'on veuille examiner Pline ou le citer, il faut avant tout faire la plus grande attention aux sources où il a puisé ; & les critiques de profession auroient dû sur-tout y avoir plus d'égard. Je me borne simplement aux derniers livres, qui contiennent les notions sur l'art. Mon

but eſt d'apprendre à mieux connoître les auteurs qui l'ont guidé dans ce travail, & principalement de quels écrivains il s'eſt ſervi pour ſon hiſtoire de l'art, ainſi que pour en fixer les époques.

L'exécution de mon plan ſeroit très-facile, ſi notre méthode ſévère de citer & d'indiquer les auteurs avoit été en uſage du tems de Pline. C'eſt un mérite de notre littérature moderne, dont nous ne ſentons pas aſſez le prix. Par ce moyen nous ſaurions dans quelle ſource chaque circonſtance particulière & frappante a été puiſée, & quel poids ou quelle croyance le mérite & la réputation de cette ſource peuvent lui donner. Pline n'a fait, en général, qu'indiquer les ouvrages qu'il a conſultés pour chacun de ſes livres; ſans diſtinguer, ſans déſigner ceux dont il s'eſt ſervi en paſſant ou de préférence, & ceux dont il a pris ſeulement des notions & des renſeignemens iſolés. Dans le texte de l'ouvrage même, il cite de tems en tems ſes auteurs; mais, autant que je puis me le rappeller, ſeulement lorſqu'il s'agit d'objets individuels, ou

d'opinions & de notices particulières. Tout le monde peut voir que Pline a ajouté à beaucoup de ces notions ses propres idées, ses remarques & ses réflexions. Il est très-possible sans doute qu'il n'ait pas bien entendu quelques passages, ou qu'il n'en ait pas saisi le véritable sens, & que plusieurs de ces notions aient été extraites d'une manière incomplette des auteurs dont il s'est servi. Saumaise a prouvé de pareilles incorrections de la part de Pline par la comparaison de Théophraste, de Dioscoride & d'Aristote. Il seroit difficile de démontrer également celles qui concernent les notions de l'art, vu qu'il n'existe peut-être pas un seul de tous les ouvrages où elles ont été prises.

Pline a indiqué ses auteurs de manière que les nationaux occupent la première place; & les étrangers, c'est-à-dire, en général, les auteurs grecs, viennent ensuite.

Je dois remarquer encore au sujet des derniers livres, que quelques auteurs y sont cités comme naturalistes; je séparerai ceux-ci, qui n'appartiennent pas à mon objet, des autres,

chez qui il paroît avoir puisé ses notions sur l'art.

Le trente-troisième livre traite des métaux en général, & de l'or & de l'argent en particulier. A cette occasion, Pline parle des bagues, ensuite des chaines d'or, des couronnes & d'autres ornemens ; des monnoies, de l'emploi de l'or en meubles & en vases ; enfin, des figures faites de ces deux métaux. Dans le trente-quatrième livre, il est question du cuivre, du bronze, des meubles, des statues & d'autres ornemens en figures de bronze, & des statuaires qui ont excellé dans cet art. Voici le catalogue des auteurs que Pline a consultés pour la rédaction de ces deux livres (1).

---

(1) Suivant l'édition de Hardouin : *Ex auctoribus*, *L. Pisone*, *Antiate*, *Verrio*, *M. Varrone*, *Cornelio Nepote*, *Messala*, *Junio Gracchano*, *Attico Pomponio*, *Muciano*, *Calvo Licinio*, *Cornelio Nepote*, *Boccho*, *Fetiale*, *Fenestella*, *Valerio Maximo*, *Julio Basso*, *qui de medicina græce scripsit*, *Sextio Nigro*, *qui item*, *Marso poeta*. *Cornelius Nepos*, est ici cité deux fois par Hardouin, & sans doute par erreur au second endroit. Il ne se trouvoit qu'une fois dans les éditions précédentes, où les noms se suivoient ainsi : *Messala*, *Rufo*, *Marso poeta*, *Butho*,

Je commence par les auteurs nationaux ou latins. *L. Pisone :* c'est l'auteur des *Annales*, un des historiens des premiers tems de Rome ; il étoit concis & sans élégance (1). Etant tribun du peuple, il fit passer la fameuse loi *Repetundarum* l'an 605 de Rome ; il parvint ensuite au consulat

---

Julio Basso, *qui* — *scripsit*, *Sextio Nigro*, *qui item*, *Fabio Vestale*. Ce dernier paroît avoir été transporté ici du catalogue, qui appartient au trente-cinquième livre. Comparez à son égard le catalogue du livre XXXVI, *Buthus* est corrompu d'après *Bocchus*. Voyez plus bas, où il est parlé de *Rufus*.

EXTERNIS : *Democrito*, *Theophrasto*, *Juba*, *Timæo historico qui de medicina metallica scripsit*, *Heraclide*, *Andrea*, *Diagora*, *Botrye*, *Archidemo*, *Dionysio*, *Aristogene*, *Democle*, *Mneside*, *Attalo medico*, *Xenocrate item*, *Theomnesto*, *Nymphodoro*, *Iolla*, *Apollodoro*, *Pasitele*, *qui mirabilia opera scripsit*, *Antigono*, *qui de toreutice*, *Menæchmo*, *qui item*, *Xenocrate*, *qui item*, *Duride*, *qui item*, *Menandro*, *qui de toreutis*, *Heliodoro*, *qui de Atheniensium anathematis*, *Metrodoro Scepsio*. Dans les éditions précédentes, ces noms étoient placés dans un ordre différent, & encore avec plus de fautes de copiste.

Je me suis servi dans cette dissertation de *l'Index Auctorum* de Hardouin, quoiqu'il soit incomplet & inexact ; ensuite de Vossius, *De Hist. Gr. & Lat.*, & d'autres ouvrages de ce genre. Le catalogue des auteurs, cités par Pline, qui se trouve chez Fabricius, est également incomplet.

(1) Cicéron, *Brut.* 27, au passage principal

l'an 621. Pline le cite souvent comme un historien sur l'autorité duquel il comptoit beaucoup (1).

Antias. C'est *Q. Valerius Antias*, qui a aussi composé des *Annales*, & qui vivoit environ vers le tems de Sylla. Pline le cite souvent dans ses catalogues d'auteurs, & même dans le cours de son ouvrage, ainsi que dans le présent Livre XXXIV, où il est question des meubles & des ustensiles de bronze, dont l'usage commença de bonne-heure à Rome (2).

Verrius. C'est *Verrius Flaccus*, très-versé dans les langues & dans ce qui concernoit les antiquités ; il vécut du tems d'Auguste & de Tibère (3). Il composa entre autres un ouvrage intitulé : *Des choses mémorables* (4), que Pline

(1) Même dans le texte, *L. XXXIII*, 2, *sect.* 11. *L. XXXIV*, 3, *sect.* 8, 13 & 14.

(2) Pline ; *XXXIV*, *sect.* 8, *Antias quidem* (*auctor est*), L. *Crassum*, *heredem*, L. *Crassi*, *oratoris*, *multa etiam triclinia aerata vendidisse*. Ce L. Crassus, fils de P. Scipion Nasica, fut adopté & institué héritier, par le célébre orateur son oncle maternel. La mort de cet orateur, tombe dans l'an de Rome 663, & ce passage devient une preuve, qu'Antias a vécu plus tard.

(3) Suetone, *de Ill. Grammat. c.* 17.

(4) *Libros rerum Memoria dignarum*.

paroît avoir consulté de préférence. Il cite très-souvent ce Verrius, qui se trouve presqu'à chaque livre, dans le catalogue des auteurs. Dans le trente-troisième livre, son nom revient deux fois (1). Plusieurs passages prouvent que cet auteur a eu grand soin d'appuyer les faits qu'il rapporte sur le témoignage des sources où il les a puisés.

M. Varro. Ce grand homme & auteur fécond a tant écrit, qu'on ne peut pas déterminer quels ouvrages Pline a en vue dans chaque endroit où il le cite ; mais il paroît qu'il s'est servi principalement de ses *Annales*, de ses ouvrages : *Des choses sacrées & profanes; Des usages & des mœurs des*

(1) Pline, *L. XXX*, *sect.* 19, *Tunica aurea triumphasse Tarquinium Priscum Verrius docet.* & c. 57, *sect.* 36, Pline dit, que Verrius avoit prouvé par des auteurs dignes de foi, qu'aux jours de fête il fut jadis d'usage de colorier avec du minium le visage de la statue de Jupiter ; que la même coutume avoit lieu pour ceux qui faisoient leur entrée triomphale ; que Camille y avoit encore paru avec le visage ainsi peint en rouge. Le passage du *L. XXXIV*, 5, *sect.* 11, où il est question de la statue d'Horatius Coclès, doit avoir été pris de Verrius, comme cela est prouvé quand on y compare Aulu Gelle, *IV*, 5.

Romains ; Des choses mémorables de Rome, & de ses *Portraits* (1).

Cornelius Nepos. Il existoit un ouvrage historique de cet auteur, dont la perte est à regretter, & pour lequel il faudroit donner dix fois celui qui contient la vie des capitaines célébres, si l'on pouvoit le ravoir à ce prix. Cet ouvrage perdu étoit une *Chronique*, qu'il avoit probablement compilée d'après les auteurs grecs, & dans laquelle les événemens les plus remarquables étoient

---

(1) *Rerum humanarum & divinarum Annales. De populi Rom. vita. De rebus urbanis. Hebdomades*, *S. liber Imaginum.* Pline nomme encore Varron dans des endroits particuliers du *L. XXXIII* : par exemple, *c.* 3, *sect.* 15, où il dit, que, suivant Varron, le talent d'Egypte contenoit quatre vingt livres de Rome ; *sect.* 25, qu'avec de l'or on faisoit passer les verrues ; *c.* 10, *sect.* 47 ; une anecdote d'un certain Ptolémée, qui durant la campagne de Pompée en Judée, tenoit à sa solde un corps de cavalerie de 8000 hommes, & qui dans un grand repas qu'il donna à 1000 personnes, fit servir à chacun de ses convives une coupe d'or, de manière qu'avec chaque service on la remplaçoit par une autre ; c. 12, *sect.* 55, que Varron croyoit posséder une figure de bronze de Mentor. Ensuite, *L. XXXIV*, *sect.* 19, 2, que Varron avoit dit des figures de bronze de Polyclète, qu'elles étoient carrées & se ressembloient toutes : *Quadrata tamen ea esse tradit Varro & pene ad unum exemplum.*

rapportés ſuivant les années. Il y avoit adopté une période inconnue, mythologique & hiſtorique ; ainſi qu'Apollodore l'avoit fait dans ſon ouvrage chronologique. Pline ne s'eſt pas moins ſervi de cet auteur que de tous les autres, comme cela ſe voit par les catalogues de chaque livre, & par beaucoup d'endroits où il le cite nommément (1).

Meſſala. M. Valerius Corvinus Meſſala, grand orateur & habile politique du tems d'Auguſte. Il exiſtoit de lui un ouvrage intitulé : *Des Auſpices*, & un autre *Des Familles Romaines*, qu'il compoſa dans un âge très-avancé. Ce dernier ouvrage eſt probablement celui que Pline avoit ſous les yeux (2).

---

(1) Pline, *L. XXXIII*, *ſect.* 56, *Cornelius Nepos tradit*, *ante Syllæ victoriam*, (remportée ſur Mithridate), *duo tandem triclinia Romæ fuiſſe argentea.* Il eſt poſſible que cette anecdote ſe ſoit trouvée dans un autre de ſes ouvrages, qu'il intitule ; *Exemplorum Liber* ; car il fut un grand compilateur en tout genre.

(2) Pline le dit lui-même dans le livre ſuivant, *XXXV*, *ſect.* 2, *Meſſalæ ſeni — volumina illa quæ* DE FAMILIIS *condidit.* Au livre, *XXXIV*, *ſect.* 38, où il eſt queſtion du merveilleux de la famille des Serviliens, les paroles de *Meſſalæ ſenis* ſont empruntées du même ouvrage. Au con-

Junius

Junius Gracchanus vécut du tems des Gracches. Varron fait déja mention de ses *Commentaires*(1). On n'a pas d'autre renseignement de cet ouvrage. Il est vraisemblable que Pline y a pris le passage par lequel il paroît que les chevaliers Romains doivent avoir été appellés anciennement *Trossuli* (2).

traire, *L. XXXIII*, ꝥ. 14, Pline paroît avoir pensé à une des oraisons de cet auteur; car il ajoute, *Messala l'Orateur : Messala Orator prodidit, Antonium triumvirum aureis usum in omnibus obscenis desideriis*; c'est-à-dire, qu'Antoine se servoit de vases d'or pour les besoins les plus sales. Pline, *L. XXXV*, ꝥ. 2, a également en vue une de ses oraisons. *Extat Messalæ oratoris indignatio.* — L'expression *Messalæ seni*, employée par Pline, justifie ma conjecture. Je le retrouve encore parmi les auteurs cités au septième & neuvième livres. Dans le premier, plusieurs passages ont rapport aux familles heureuses; l'une ou l'autre anecdote inférée dans le dernier de ces livres, peut avoir été prise de *Messala*, comme, par exemple, ꝥ. 8.

(1) Varro, *L. L. V. extr. Hoc ipsum* INLICIUM *scriptum inveni in* M. JUNII COMMENTARIIS. Un ouvrage *De Potestatibus* est encore cité dans les Pandectes, *L. un. D. de off. Quæst.* Comparez *Clavis Cicer. in* M. JUNIUS. Cet auteur doit s'être occupé de recherches savantes; c'est encore d'après lui qu'on dit, que l'année romaine fut d'abord formée de dix mois, auxquels Romulus avoit donné des noms. Varro, *de L. L. V. p.* 50, où il est nommé *Junius Gracchus*. Censorin. *De die natali. c.* 20, *p.* 105, *c.* 22, *p.* 119. Vossius y ajoute encore Macrob. *I*, 13.

(2) Pline, *XXXIII*, ꝥ. 9, *Junius certe, qui &c.*

Avant l'édition de Hardouin on trouvoit ici dans le catalogue le nom de *Rufus*, qui n'auroit pas dû en être rejetté. C'est P. Rutilius Rufus, consul dans l'année 649, auteur de plusieurs ouvrages, & entr'autres d'une *Histoire Romaine*, en langue grecque (1).

Pomponius Atticus a composé plusieurs ouvrages historiques que Pline peut avoir eu ici sous les yeux (2).

---

(1) Voyez Vossius, *H. L. I*, 9, *H. Gr. I*, 22. A la vérité, on s'est servi du passage, (*Messala Rufo*), pour créer un *Messala Rufus*. Dans *le L. VII*, §. 53, se trouve aussi : *Messala Rufus & plerique tradunt*. Mais à mon avis, on ne peut pas prouver qu'un auteur de ce nom ait existé ; ce furent deux auteurs différens, Messala, & ce Rufus dont il s'agit. Ils sont aussi rapportés séparément, dans le cataloge du *L. VII*. Du reste, on connoît, par les ouvrages de Séneque, un rhéteur nommé *Vibius Rufus*, mais ce ne doit pas être le même que celui que cite Pline, parmi les naturalistes dans les catalogues des *Livres XIV*, *XV*, *XIX*, & peut-être aussi *XXI*, où il y a *Vibius Rufinus*.

(2) Les ouvrages d'Atticus furent : *Imagines S. de Familiis*. Pline le dit expressément, *L. XXXV*, 3 : *Imaginum amore flagrasse quondam testes sunt & Atticus ille Ciceronis*, edito de his volumine, & *M. Varro*, &c. — *Annales*, rédigées suivant l'ordre des magistrats, où il avoit aussi inféré beaucoup de choses relatives à l'origine des familles. Voyez *Nepos Attic.* 18.

Lucinius Mucianus, auquel Vefpafien fut redevable de fon élévation au trône. Son nom fe trouve fouvent dans les catalogues à la tête des livres de Pline, & il eft auffi cité dans des endroits particuliers, mais toujours lorfqu'il eft queftion de fables & de contes merveilleux. D'après cette remarque, il ne paroît pas avoir été un grand philofophe.

Calvus Licinius. Sous ce nom on connoît le célébre orateur C. Licinius Calvus, contemporain de Cicéron (1). Il nous refte encore quelques pièces de vers d'un poëte de ce nom (2). On ne voit pas ce que Pline peut avoir emprunté de ces deux auteurs. J'étois donc d'avis de placer ici Clodius Licinius, dont l'ouvrage hiftorique eft cité par Tite-Live même (3); mais je crains cependant de me tromper; car, pour le dire une fois en paffant, ces catalogues ne

(1) Cicéro, *Brut*. c. 81, 82.

(2) Comparez Burmann, *ad Lotich. Carm. I*, 27, 10, ainfi que les *Interpp. ad Catull.*

(3) *Rerum Romanarum libri tres.* Tite Live, *XXIX*, 22, Voyez Voffius, *L. VIII*, *De Hift. Lat.*

ſont pas du tout rédigés avec autant de critique qu'on en exigeroit de nos jours. On y trouve des auteurs conſultés ou cités ſeulement par haſard dans quelques endroits, qui par conſéquent n'auroient pas dû être confondus avec ceux dont les ouvrages étoient d'une utilité plus générale, & chez qui Pline a puiſé la majeure & la plus importante partie de ſes notions; ce qui me fait croire que quelques noms ont été intercallés dans les catalogues par des lecteurs de Pline, uniquement parce qu'ils les avoient trouvés dans le texte. Dans les mêmes livres dont il s'agit ici, Pline s'appuie ſur l'orateur en queſtion, qui probablement dans une de ſes oraiſons fit une excurſion ſur le luxe & les diſſipations de ſon tems, en diſant que même les batteries de cuiſine étoient d'argent (1).

Bocchus. Cornelius Bocchus. Pline le cite dans quelques endroits, par leſquels il paroît qu'il fut un compila-

(1) L. *XXXIII*, §. 49, *Vaſa coquinaria ex argento Calvus orator fieri quiritat.*

teur de faits historiques (1) ; mais on n'en fait pas davantage.

Annius Fetialis. C'est un auteur historique, dont le nom se trouve dans les catalogues de Pline ; & il le cite encore avec Pison à l'occasion de la statue de Clélie, comme un auteur très-digne de foi relativement aux faits des premiers tems (2). Du reste, nous n'en avons plus d'autres renseignemens.

L. Fenestella vécut sous l'empereur Tibère. Les *Annales* de cet historien très-estimé sont cités par Nonius. Pline s'en est souvent servi (3) ; &

---

(1) Ce qui est cité de lui, concerne principalement l'Espagne, & les choses rares en histoire naturelle. Pline, *XVI*, *Ҫ*. *79* ; & par cette raison probablement dans l'*Ind. Lib. XVI*, *37*, *Ҫ*. *9*, *25* & *43*. Ce qui est rapporté dans Solin. *I*, *91*, *2*, *11* & *18*, concerne d'autres choses remarquables de l'histoire ancienne.

(2) Il se trouvoit à Rome une ancienne statue équestre de femme. Suivant l'opinion commune, cette statue devoit représenter Clélie ; on prétendoit même qu'elle lui avoit été érigée de son tems. D'un autre côté, Fetialis a parlé d'une semblable statue, qui doit avoir été érigée en l'honneur d'une Valerie. Il est rapporté dans l'*Ind. ad L. XVI*, probablement à cause du passage qui concerne des arbres très-vieux, 33, 34, 36.

(3) Pline, *VIII*, *7* & *Ҫ*. *75*, *9*, *Ҫ*. *39* &

il en a employé quelques faits historiques dans les livres dont il est question ici.

Valerius Maximus qui vivoit du tems d'Auguste & de Tibère. Nous avons encore ses livres *Des faits & discours mémorables*, soit dans leur forme primitive, soit en extrait; c'est une compilation qui paroît avoir eu beaucoup de lecteurs dans le tems (2).

Julius Bassus composa du tems d'Auguste un ouvrage en grec sur la Médecine (3), ainsi que *Sextius Niger* (4). Aucun de ces deux auteurs n'appartient à mon sujet.

Marsus le poëte. Domitius Marsus, sur lequel il y a une épigramme à

Q. 59, 15, 1, 33, 6, & *Ind. ad L. VIII*, 9, 14, 15, 33, 35. Quelques-uns de ces passages concernent des curiosités de l'histoire naturelle.

(1) *L. XXXIII*, 5, où il est dit, que deux envoyés de Marius, dans la guerre qu'il fit contre Jugurtha, ne portèrent que des bagues de fer; & Q. 52, où il est question de sur-tout de table (*repositoria*), que de son tems on commença à incruster en argent; & *L. XXXV*, 46, où il est parlé de trois formes de plats qui étoient alors en usage.

(2) Il est probable que Pline, *L. XXXIII*, n'a pris de lui qu'un seul trait de l'histoire ancienne. Valère Maxime reparoît encore, *Ind. ad L. VII*,

(3) Comparez Fabric. *Biblioth. Gr. T. XIII, p.* 305.

(4) Ibid, *p.* 394.

la fin de Tibulle. Il fut l'auteur d'une *Amazonide*, & Charisius lui attribue *Neuf livres de fables*. Il y a de l'obscurité relativement à ce que Pline, L. XXXIII & XXXIV, peut avoir emprunté de cet auteur.

Maintenant nous allons nous occuper des auteurs grecs. Il sera bon d'en séparer ceux que Pline a cités & employés comme naturalistes : ils n'appartiennent pas à l'histoire de l'art. On y trouve cependant les noms d'hommes célébres.

Democrites, *Theophrastes*, *le roi Juba* (1), *Timeus* (2).

---

(1) Juba, qui a beaucoup écrit. Dans la plupart des passages où Pline le cite, sur-tout dans tout le *livre VI*, il doit avoir consulté son ouvrage *Des Curiosités de l'Histoire Naturelle de l'Arabie*. Qu'on compare le Livre *XXXIII*, ℓ. 40 ; c'est le même ouvrage, dont Pline fait expressément mention, *L. XII*, 31 & L. *XXXII*, ℓ. 4 : *Juba in his voluminibus, quæ scripsit ad C. Cæsarem Aug. fil. de Arabia, &c.* Les notices du *L. XXXV*, ℓ. 22, 36, ℓ. 46, 37, ℓ. 9, 18, 32 & 35, paroissent avoir été empruntées du même ouvrage. Quant au sujet de ses écrits en général, voyez Suidas, Vossius *De Hist. Gr.* & la *Dissertation* de M. l'abbé Sévin dans les *Mémoires de l'Acad. des Inscript. T. VI.* Il se pourroit que Pline eût pris de son ouvrage sur l'Afrique, ce qu'il rapporte des sources du Nil, *L. V*, 10 ; peut-être aussi ce qu'il dit *L. VIII*, 4.

(2) Dans le catalogue se trouve : *Timæo his-*

Andreas, *Diagoras*, *Botrys*, font des Médecins, ainfi qu'*Archidemus*, *Ariftogenes*, *Democles* (1), *Dionyfius*, *Mnefides*, *Attalus*, *Xenocrates*, (c'eft-à-dire le Xenocrate d'Aphrodifium), *Theomneftus*, *Jollas*, *Apollodorus* & *Nymphodorus* (2).

Timeus eft avec raifon à la tête des hiftoriens. Il étoit de Tauromïnium, en Sicile, & l'on peut déterminer le tems où il a vécu, par l'hiftoire d'Agathocle, & celle de l'expédition romanefque que Pyrrhus fit en Italie & en Sicile, qu'il a inférées dans fon

---

torico, *qui de medicina metallica fcripfit.* Avant Hardouin, le mot *hiftorico* ne s'y trouvoit pas. Une faute de copifte eft encore cachée ici. On connoît un médecin Timée ; & l'on pourroit croire, que celui-ci eft dans ce paffage confondu avec l'hiftorien. Mais ce dernier paroît être employé dans le *L. XXXIII*, §. 13, & il y eft à fa place. Quant à celui qui a écrit *De medicina metallica*, fon nom s'eft perdu ; cependant il ne fera pas difficile de le deviner. En comparant l'*Ind. ad L. XXXV*, Ce fut *Apion le grammairien*, & ce paffage doit être rétabli ainfi : *Timæo*, *Apione grammatico*, *qui de Medicina metallica fcripfit.*

(1) Démoclès a été ajouté par Hardouin. Cet auteur n'eft pas connu.

(2) Comparez Pline, *XXXIV*, §. 22 *F.* & voyez la lifte des anciens médecins chez Fabricius, *Biblioth. Gr. vol. XIII.*

grand ouvrage hiſtorique, comme auteur contemporain. Parmi les hiſtoriens grecs, il fut le premier qui, dans une hiſtoire d'une certaine étendue, ait employé beaucoup d'exactitude chronologique, & qui ait introduit la manière de compter par olympiades; car c'eſt ſans doute par mépriſe qu'on lui a attribué une hiſtoire particulière des vainqueurs qui ont remporté le prix aux jeux olympiques. Il eſt plus vraiſemblable de ſuppoſer que de tems en tems il a fait mention des hommes célèbres, dans le nombre deſquels il a placé des philoſophes & des artiſtes. On feroit tenté de croire que par cette raiſon Pline doit s'en être ſervi de préférence; cependant on n'en a aucune preuve. Lorſqu'il le cite dans le L. XXXIII même, il s'agit de l'emploi du bronze dans les premiers tems, ainſi que dans un autre endroit très-intéreſſant où il eſt queſtion du ſuccin, & par-tout ailleurs où l'on retrouve cet auteur (1).

Heraclides. Probablement Héraclide

(1) Ceci Liv. *XXXVII*, ∂. 11, 1, & l'autre *L. XXXIII*, ∂. 13.

le Pontique, dont il exiftoit des ouvrages fur l'*Hiftoire & les antiquités des fondateurs des villes, la population des îles, ainfi que d'autres inventions intéreffantes* (1).

Pafiteles (2). Pline le fait connoître plus particulièrement dans le texte de fon ouvrage, en remarquant qu'il avoit écrit *Cinq livres des monumens célèbres de l'art dans le monde connu.* Il fut lui-même fculpteur en marbre, & Pline prouve, d'après Varron, contemporain de cet artifte, qu'il poffédoit le talent de modéler avec beaucoup de délicateffe (3). Il paroît que Pline, en indiquant féparément des ouvrages de l'art, l'a copié en partie.

Antigonus (4). Pline le nomme dans

(1) On pourroit auffi croire qu'il eft queftion ici de Héraclide le médecin. Voyez *L. XXII*, *§*. 8; c'eft de celui-là qu'il s'agit, *L. XX*, *§*. 17 *&* 73.

(2) *Pafiteles, qui mirabilia opera fcripfit*; & dans le paffage, *L. XXXVI*, *§*. 4, 12, *Pafiteles qui & quinque volumina fcripfit nobilium operum in toto orbe.*

(3) Pline, *XXXV*, *§*. 45.

(4) *Antigonus qui de toreutice*, c'eft-à-dire, de l'art de fondre les métaux, & fur-tout le bronze,

le texte de fon ouvrage (1), lorfqu'il parle des ftatuaires en bronze qui ont repréfenté les batailles qu'Attale & Eumènes ont livrées aux Gaulois ; il appartient donc aux tems après l'Olympiade CXXXV, & Hardouin a eu tort de le confondre avec Antigone de Caryftus, qui étoit un auteur qui vécut antérieurement fous Ptolémée Philadelphe. Un certain Antigone compofa auffi un ouvrage fur la peinture (2); mais qui peut décider lequel de ces écrivains Pline avoit ici fous les yeux?

Menæchme (3). Il fut lui-même ftatuaire en bronze, ainfi que Pline l'attefte (4). Il avoit exécuté une ge-

---

(1) L. XXXIV, 8, §. 19, 24. *Plutes artifices.* — *Antigonus qui condidit volumina de fua arte.*

(2) Pline, XXXV, §. 36, 5, de Parrhafius. — *Antigonus & Xenocrates, qui de pictura fcripfere.* Le livre étoit intitulé : περι πινακων. Voyez Diogène Laërce, *VII*, 188. Il eft rapporté dans l'*Ind. ad* L. XXXV ; ainfi il ne paroît pas que Pline ait eu ce livre fous les yeux.

(3) *Menæchmus, qui item, (de toreutice fcripfit).*

(4) L. XXXIV, §. 19, 18. *Menæchmi vitulus genu premitur replicata cervice : ipfeque Menæchmus fcripfit de fua arte*, Athénée, *L. II*, *p.* 65, 14, *p.* 635, cite un livre femblable, avec le nom de Menæchmus, περι τεχνιτων. On croît, que c'eft le même, que Menœchmus de Sicyone, qui avoit écrit l'hiftoire de fa patrie. τα Σικυωνικα. Il paroît

niffe avec les jambes de devant étendues par terre, & la tête jettée en arrière.

Xenocrates (1). Cet artifte fut ou élève de Tyficrate, ou, avec ce dernier, celui d'Euthycrate, qui étoit le fils & l'élève de Lyfippe (2). Cette circonftance fert à fixer le tems où il a vécu; car Euthycrate vivoit vers l'Olympiade CXX, c'eft-à-dire, du tems de Ptolémée Soter (3). Parmi les auteurs cités à la tête du trente-cinquième livre, il eft fait mention d'un Xénocrate, qui doit avoir écrit fur la peinture. Plus bas on en donnera des notions plus précifes.

Duris (4), qui, de même que les précédens, a écrit de l'art de la ftatuaire en bronze. On le prend communément pour Duris de Samos, qui eut

---

avoir vécu du tems des fucceffeurs d'Alexandre. Voyez Voffius *De Hift. Gr. Lib. I*, c. 11.

(1) *Xenocrates, qui item, (de toreutice fcripfit).*

(2) Pline, *XXXIV*, §. 19, 7 & 8, & §. 19, 23, *Xenocrates. — vicit utrofque copia fignorum, & de fua arte compofuit volumina.*

(3) Ibid, §. 19, *pr.*

(4) *Duride, qui item, (de toreutice fcripfit)*: Auffi, L. *XXXIV*, §. 19, 6, *Lyfippum Sicyonium Duris negat, &c.*

aussi une grande réputation, comme historien. Son *Histoire de Macédoine* étoit un ouvrage considérable, dont Pline a tiré probablement plusieurs notions pour ses autres livres (1). Il fut aussi l'auteur de plusieurs autres ouvrages, du nombre desquels étoit celui que je viens d'indiquer. Diogène Laërce parle d'un certain Duris qui a écrit sur la peinture (2).

Menander(3), qui doit avoir parlé des statuaires en bronze, ne se trouve cité nulle part. C'est Hardouin qui l'a mis en avant.

Heliodorus, qui a écrit: *Des offrandes sacrées de l'Acropole, à Athènes* (4).

(1) Par exemple, *L. VIII*, 61, du chien du roi Lysimaque; *L. VII*, 2, de certains Indiens.

(2) Diogène Laërce, *I*, §. 38. Vossius *Hist. Gr. I*, 15, le distinguoit du Samien. Il se peut qu'il ait raison. Chez Diogène Laërce, *L. II*, 5, 19, il se trouve une notice de Duris, suivant laquelle Socrate doit avoir travaillé chez un sculpteur en pierre, qui sans doute a été prise de son ouvrage *De Toreutice*, ou peut-être aussi d'un autre.

(3) *Menander qui de Toreutis.*

(4) *Heliodorus, qui de Atheniensium Anathematis*, (*scripsit*); le même qui a été appellé περιηγητης, & dont l'ouvrage περι ακροπολεως est cité quelquefois par Athénée & par Harpocration. Vossius présume, avec raison, que le titre entier de cet ouvrage fut: περι αναθηματων των εν τη ακροπολει.

On n'apperçoit pas ce que Pline peut avoir pris de lui pour son trente-troisieme ou trente-quatrième livre.

Metrodorus de Scepsis (1). Cet écrivain vécut du tems de Mithridate, & l'on avoit de lui une *Description des choses remarquables de différens pays ou de différentes villes* (2), que Pline doit avoir eu en vue ici ; & cela peut résoudre le doute de Vossius, si c'est ce Métrodore de Scepsis, ou un autre Métrodore qui a été l'auteur de cet ouvrage.

C'est jusqu'ici que s'étend le catalogue des auteurs consultés par Pline dans son trente-troisième livre, & qui sont les mêmes qu'il cite pour le trente-quatrième (3). En considérant les sujets que Pline a traités dans ces livres, on voit clairement qu'en mettant de côté l'introduction déclamatoire, qui est entièrement de lui, il

(1) *Metrodorus Scepsius.* Pline, *L.* XXXIV, *c.* 16, le cite aussi à l'occasion du reproche fait aux Romains, qu'ils ne s'étoient emparés de Volsinii, ville Etrusque, que pour enlever les deux mille statues qui s'y trouvoient ; & qu'à cause de sa partialité, on l'avoit appellé *Misoromæus*, c'est-à-dire, *l'ennemi des Romains.*

(2) Περιηγήσεις.

(3) Avant Hardouin, avec quelques omissions.

n'a rédigé la première partie du trente-troisième livre que d'après des auteurs latins. Il en a extrait ce qu'il rapporte des bagues, des chevaliers, des couronnes, des chaines, des monnoies, & ensuite de l'emploi de l'argent pour les monnoies & pour les vases. Le chapitre de l'exploitation des mines d'or & d'argent est aussi tiré des auteurs latins; car ces notices ont été prises des mines qu'on exploitoit en Espagne. Dans le chapitre des métaux & des minéraux, ce sont plutôt les écrivains grecs que Pline doit avoir consulté. Mais ce qui a été pris des auteurs concernant la toreutique, paroît être peu de chose (1).

La première partie du trente-quatrième livre, excepté très-peu de passages (2), paroît également avoir été empruntée des auteurs latins, même ce qui y est raconté des figures colossales; mais non pas ce que Pline rapporte

(1) *L. XXXIII*, peut être, §. 23, 24, de l'or, §. 35, de l'argent, & plus haut, §. 15, du métal & du bronze.

(2) Du métal de Corinthe, §. 3; des différentes espèces de bronze, §. 4, 5.

comme en ayant été témoin oculaire. Les notices qui concernent proprement l'art & les artiſtes commencent au chapitre I, ſection 19. Il eſt clair qu'elles ont été puiſées dans plus d'une ſource. D'abord les époques fixées avec préciſion d'après les olympiades, ſont, ſuivant toutes les apparences, tirées d'un chronologiſte; & peut-être bien de Cornelius Nepos dont il a été parlé plus haut. Viennent enſuite (§. 1 — 8) des notices particulières & plus détaillées touchant les artiſtes du premier rang, tels que Phidias, Polyclète, Myron, Pythagore de Rhegium, Lyſippe & ſes élèves. A tous égards, ces notices paroiſſent avoir été priſes & traduites de quelque auteur grec; cependant en les comparant toujours avec ce qu'en avoient écrit les auteurs latins, tels que Varron ſans doute, & Verrius Flaccus, lorſqu'il eſt queſtion des ouvrages de l'art tranſportés à Rome. Quelques extraits faits d'autres auteurs ſont placés dans les §. 9, 10, 11; & les §. 12, juſqu'au 23, contiennent un extrait entièrement nouveau des artiſtes rangés par ordre alphabétique; dans le §. 24, ſe trouve un

un extrait concis des artiſtes du tems des rois de Pergame ; & dans le §. 25, un autre petit extrait d'artiſtes célébres dont les ouvrages ne ſont pas particulièrement connus ; enfin, les §. 26 --- 33, renferment une liſte alphabétique des artiſtes qui ſe ſont fait un grand nom par l'exécution des mêmes ſujets. Des extraits particuliers placés dans les §. 34, 35 & 36, terminent les notices des artiſtes, qui ſont ſuivies de quelques-unes tirées des auteurs qui ont écrit ſur l'hiſtoire naturelle, dont pluſieurs doivent avoir été romains.

Les auteurs ſuivans ſont cités dans le livre XXXV, qui contient des notices ſur la peinture (1).

---

(1) *Ex auctoribus : Meſſala oratore, Meſſala ſene, Feneſtella, Attico, Verrio, M. Varrone, Cornelio Nepote, Decio Eculeone, Muciano, Meliſſo, Vitruvio, Caſſio Severo Longulano, Fabio Veſtale, qui de pictura ſcripſit.*

Externis : Paſitele, Apelle, Melanthio, Aſclepiodoro, Euphranore, Parrhaſio, Heliodoro, qui αναθηματα ſcripſit Athenis, Metrodoro, qui de architectonice ſcripſit, Democrito, Theophraſto ; Apione grammatico, qui de metallica diſciplinæ ſcripſit, Nymphodoro, Andrea, Heraclide, Iolla, Apollodoro, Diagora, Botrye, Archidemo, Dionyſio, Ariſtogene, Democle, Mneſide, Xenocrate Zenonis, Theomneſto.

Messala (1), dont il a été parlé plus haut, ainsi que de *Fenestella*, *Atticus*, *Verrius*, *M. Varro*, *Cornelius Nepos*.

Decius Eculeo. Ce nom est répété dans le texte même (2); cependant il est plus que probable qu'il est corrompu. La conjecture de Hardouin qui corrige *D. Aculeo* (*Decimus Aculeo*) est fort heureuse; car cette famille romaine est connue; cependant même sur cette trace on ne découvre plus rien de cet auteur.

Mucianus, qui a déja été cité au livre XXXIII.

Melisse paroît appartenir aux Physiologues; car on ignore ce que Mélisse, l'affranchi de Mécène, pourroit avoir écrit qui fut relatif à ce sujet (3).

(1) *Messala oratore*, *Messala sene*. On pourroit douter que ce passage fût de Pline même. Cette opposition se trouve, au reste, dans le livre *XXXV*, *sect.* 2, même : l'un se rapporte aux oraisons de cet auteur, & l'autre à son ouvrage *De Familiis*, qu'il composa dans un âge très-avancé, ainsi que j'ai cherché à l'expliquer clairement plus haut.

(2) L. *XXXV*, 10, *sect.* 36, 5, où il est dit, que Tibère avoit fait tant de cas d'un tableau de Parrhasius, qui représentoit un grand prêtre de Cybele, qu'il l'avoit placé dans son appartement. *Ut auctor est Decius Eculeo.*

(3) Suetone, *de Ill. Grammat.* 21. Suivant Hardouin, c'est le Physiologue.

Vitruvius eſt celui dont les livres ſur l'architecture exiſtent encore.

T. Caſſius Severus Longulanus étoit un orateur célèbre ſous Auguſte & Tibère. Pluſieurs paſſages cités par Voſſius me portent à croire qu'il a auſſi écrit ſur l'hiſtoire (1). Au reſte, dans un endroit du livre XXXV, où il eſt nommé, Pline a eu en vue le paſſage d'une de ſes oraiſons (2).

Fabius Veſtalis avoit compoſé un ouvrage ſur la peinture (3).

Paſiteles, dont il a été parlé plus haut, ſe trouve à la tête des auteurs grecs.

Apelles, ce grand maître qui a également écrit ſur ſon art (4). Les copies de tous ces ouvrages ſur l'art ne purent pas être fort multipliées,

---

(1) Voſſius, *De Hiſt. Lat. I*, 21; quoiqu'il ne ſoit pas de cet avis.

(2) *L. XXXV*, 12, *ſect.* 46, qu'il (cet orateur) avoit reproché à un certain C. Monius Aſprenas, accuſé en juſtice, que, par le moyen d'un plat, cent trente convives avoient été empoiſonnés par lui.

(3) *Fabio Veſtale, qui de pictura ſcripſit.*

(4) Pline dans le L. XXXV, même, *ſect.* 36; 10, *Picturæ plura ſolus prope, quam ceteri omnes, contulit, voluminibus etiam editis, quæ doctrinam eam continent.* Cet ouvrage étoit adreſſé à ſon élève Perſée, *ſect.* 36, 23.

ainsi elles furent bientôt perdues ; lorsqu'il n'y eut plus ni artistes, ni connoisseurs & amateurs éclairés de l'art.

Melanthius. Ce peintre a aussi écrit sur son art, suivant Diogène Laërce (1), qui ajoute qu'il différoit d'opinion avec Apelle, en ce qu'il demandoit une certaine hardiesse & dureté de pinceau dans les tableaux (2). Euthycrate, élève de Lysippe, eut le même système relativement à la sculpture (3). Au reste, Mélanthius fut contemporain d'Apelle, & son condisciple chez Pamphile de Sicyone (4). On le met au rang des peintres les plus célébres (5).

Asclepiodorus. Il paroît qu'il a de même écrit sur la peinture. La conjecture formée par Hardouin, est très-naturelle, qu'il est question ici du peintre

---

(1) Μελανθιος ὁ ζωγραφος εν τοις περι ζωγραφικης, Diogène Laërce, *IV*, 18.

(2) Φησι γαρ δειν αυθαδειαν τινα και σκληροτητα τοις εργοις επιτρεχειν.

(3) *Austero maluit genere, quam jucundo placere.* Pline, *L. XXXIV*, *sect.* 19.

(4) L. XXXV, *sect.* 36, 8.

(5) *Ibid*, *sect.* 32.

Asclépiodore, contemporain d'Apelle; qui le regarda comme le maître de la perspective aërienne, telle qu'elle existoit alors (1).

Euphranor. Un artiste qui s'est essayé & rendu célébre dans tous les genres; il fut peintre, sculpteur en matière dure & tendre, statuaire en bronze, & enfin écrivain sur ces arts (2).

Parrhasius. Pline nous apprend que ce fameux peintre fut aussi auteur; car sans son catalogue nous

---

(1) *Nam cedebat. — Asclepiodoro de mensuris*, (ἐν τοῖς μέτροις), *hoc est quanto quid a quo distare deberet*. Pline, *XXXV, sect.* 36, 10, & plus bas, §. 21, il est dit: *Asclepiodorus, quem symmetria mirabatur Apelles*. Au même endroit, il est rapporté, qu'il fit pour un certain Mnason, tiran d'Elatée, un tableau, *les douze Dieux*, dont chaque figure lui avoit été payée 300 mines. Si la mine fait selon notre monnoie (d'allemagne) 16 $\frac{2}{3}$ écus, le prix de chaque figure seroit de 5000 écus, & celui des douze 60,000. Mnason doit donc avoir été un amateur très-magnifique. Il paya à un autre peintre nommé Théomneste, cent mines pour chaque héros qu'il peignit pour lui; & il fit faire un tableau par Aristide, représentant une bataille avec les Perses qui contenoit cent figures, à raison de dix mines chacune, ce qui monta à la somme de 16,700 écus d'allemagne.

(2) *L. XXXV, sect.* 40, 25, *Volumina quoque composuit de Symmetria & coloribus*.

n'aurions aucun renseignement à cet égard (1).

Heliodorus, l'auteur d'une *Description des offrandes sacrées à Athènes*, dont il a été fait mention plus haut.

Metrodorus, qui, comme on le voit, a écrit sur l'architecture (2), & qui parconséquent ne peut avoir parlé de la peinture & des tableaux qu'en passant. C'est avec raison qu'on le prend pour le même peintre, qui, étant également philosophe, fut envoyé d'Athènes à Rome, lorsque Paul Emile demanda un homme qui réunit ces qualités; dans la double vue de le placer comme gouverneur auprès de ses fils, & de faire exécuter par lui les tableaux nécessaires à son entrée triomphale, à l'occasion de la conquête de la Macédoine (3). Celui qui

(1) Et cependant il me reste toujours le soupçon, que ce nom a été transposé du passage du livre XXXV, même, *sect.* 36, 5, dans le catalogue : mais là, il est question de ses dessins & esquisses : *Allia multa graphidis vestigia extant in tabulis ac membranis ejus, ex quibus proficere dicuntur artifices.*

(2) *Metrodoro, qui de architectonice scripsit.*

(3) *L. XXXV, sect.* 40, 30.

venoit de piller la Macédoine & l'Epire fut donc auſſi économe que le ſont quelquefois les grands de nos jours : il nomma le même homme à deux places, pour épargner par-là les appointemens d'une : probablement de celle de gouverneur. Pline ajoute que Paul Emile fut très-content de Métrodore, qui ſans doute aura prouvé qu'il étoit auſſi bon philoſophe dans la pratique, que gouverneur déſintéreſſé.

Democrites, *Theophraſtes*, & *Apion* le grammairien, ſont cités comme des auteurs phyſiologues, ainſi que les médecins, *Nymphodorus*, *Andreas*, *Iollas*, *Apollodorus*, *Diagoras*, *Botrys*, *Archidemus*, *Dionyſius*, *Ariſtogenes*, *Democles*, *Mneſides*, *Théomneſtus*.

Heraclides a déja été cité au livre XXXIII.

Xenocrates Zenonis (1). On croit que c'eſt le même Xénocrate d'Ephèſe, dont Pline fait mention ailleurs, à

(1) De même dans *l'Ind. ad L. XXXVII.* Avant Hardouin, il ſe trouvoit auſſi dans *l'Ind. ad L.* XXXIII & *XXXIV.*

l'occaſion d'objets concernant l'hiſtoire naturelle (1). Il doit avoir été diſciple de Zénon : cependant Diogène Laërce ne paroît pas avoir connu cet écrivain. Dans le livre X X X V même de Pline, il eſt fait mention d'un Xénocrate, qui a écrit ſur la peinture (2) ; mais ce ne peut pas être celui

---

(1) Du criſtal & de ſon origine, *L. XXXVII*, *ſect.* 9 ; & ce doit être le même, qu'il nomme ailleurs ſimplement Xénocrate ; comme par exemple quand il parle de la pierre obſidienne, *L. XXXVI*, *ſect.* 67 ; de la pierre *Morio*, *L. XXXVII*, *ſect.* 63 ; & *ſect.* 11, 1, du ſuccin où il dit : *Xenocrates, qui de iis, (Succinis), nuperrime ſcripſit.*

(2) *L. XXXV*, 10, *ſect.* 36, 5, *Antigonus & Xenocrates, qui de pictura*, (ou mieux, ſuivant l'édition de Rome, *de picturis περι πινακων*), *ſcripſere.* Suivant une correction de Junius *de Pict. Vet. II*, 3, *f.* adoptée par plusieurs, il faut lire *Hypſicrate* à la place de Xénocrate, parce que dans Diogène Laërce, *VII*, 188. Polémon, Antigone & Hypſicrate, ſe trouvent cités enſemble comme des auteurs, qui ont écrit ſur les tableaux, *οἱ περι πιναχων γραψαντες*. Junius doit donc s'être prévalu de ce que dans Pline on a confondu un nom moins connu avec un autre plus célébre. Cependant le jugement de ce critique ne paroît pas être déciſif. Tant d'auteurs ont écrit ſur les tableaux & dans des vues très-différentes ; les uns en artiſtes, les autres en antiquaires ou en compilateurs de curioſités conſervées dans les temples & les édifices publics ; de la même manière que chez Diogène Laërce, il doit être queſtion d'un tableau du temple de Junon à Samos. Ainſi Xéno-

dont il est parlé dans le catalogue (1). Si les anciens avoient indiqué les sources où ils ont puisé avec une exactitude égale à celle des modernes, on ne seroit pas aujourd'hui dans une impossibilité absolue d'indiquer ce que Pline a pris de chacun des auteurs qu'il a consultés. Cependant il me semble très-vraisemblable que le livre dont il s'agit ici contient plus d'extraits d'auteurs latins que de grecs. Varron, Verrius, Nepos, Fenestella, Mucianus, paroissent avoir été ses guides; au moins cela est-il visible dans tout ce qui concerne les objets indigènes. Il ne semble avoir consulté Vitruve qu'en parlant de la pozzolane & des tuiles. Je présume que dans ses notices

---

crate & Hypsicrate peuvent avoir écrit tous les deux sur les tableaux. Pourquoi même Xénocrate, dont il a existé un ouvrage sur la sculpture, n'auroit-il pas pu écrire sur les tableaux aussi bien qu'Antigone, qui a également traité les deux sujets? On ne fait aucune difficulté de reconnoître ce dernier pour auteur dans cette double qualité.

(1) Car le nom de Zénon y est ajouté : *Xenocrates Zenonis*. Il se trouve aussi parmi les naturalistes; & si c'étoit une transposition prise du texte, Antigone s'y trouveroit également.

de tableaux il a principalement suivi Pasitèle, & Apelle dans le chapitre des couleurs. Au moins paroît-il que dans la première partie du livre sur les portraits, sur les anciens tableaux en Italie, & sur l'état de la peinture à Rome, *sect.* 1 — 10, il a seulement consulté des auteurs latins. Il traite des couleurs, *sect.* 11 — 23, probablement d'après les Grecs, en les comparant cependant avec les ouvrages des Romains. Lorsqu'il commença à parler des peintres célébres, il en avoit sous les yeux un catalogue, qui datoit de l'Olympiade XCIX; ainsi plus haut, *sect.* 34, 35, il a inséré quelques notices plus anciennes extraites d'autres auteurs. Il doit avoir consulté des écrivains latins pour les endroits où il parle des tableaux transportés à Rome, ou des anciennes peintures en Italie, & lorsqu'il rapporte les peintres qui existoient à Rome & en Italie. Mais depuis la *sect.* 39 jusqu'au §. 31, il avoit, selon toutes les apparences, un autre auteur grec sous les yeux; il y traite de l'encaustique ou de la peinture en cire, en y mêlant aussi d'autres peintres.

Depuis le §. 32 fuit une lifte alphabétique de peintres, prife probablement dans quelqu'autre auteur; une feconde lifte §. 42, & §. 43, une autre encore des femmes qui ont cultivé la peinture ou excellé dans cet art. Vient enfuite un chapitre particulier de l'encauftique, *fect.* 42, & *fect.* 43 — 46 de la plaftique & des vafes de terre, dont les notices font pour la plupart tirées d'auteurs latins. Il termine enfin par les terres & les foffiles, *fect.* 47 & fuivantes, d'après des naturaliftes.

De tant d'ouvrages qui exiftoient anciennement fur la peinture, Pline en a employé très-peu (1). Je m'étois attendu fur-tout qu'il auroit profité de celui que Juba, qu'il cite fi fouvent, a compofé fur les peintres & fur la peinture (2).

Dans le trente-fixième livre, qui traite de la lithologie, il eft fait

(1) On en peut voir la lifte dans Junius, Fabricius & Durand.

(2) Περι ζωγραφων. Harpocration en cite le huitième livre, dans Παρρασιος & περι γραφικης dans Πολυγνωτος : Ιοβας εν τοις περι γραφικης. Comparez Hardouin & Fabricius.

mention en passant de l'emploi des pierres pour la sculpture & l'architecture. Il indique de la manière suivante les auteurs qu'il a consultés (1) :

M. Terentius Varro. Voyez au trente-troisième livre.

Cœlius. C'est L. Antipater Cœlius, l'historien romain très-connu, qui vivoit du tems de Gracches. M. Brutus a fait un extrait de ses annales (2). Pline doit en avoir emprunté quelque part un trait d'histoire.

Galba. C'est sans doute le grand-père de l'empereur Galba ; il avoit composé une histoire (3).

C. Ictius. Ce nom est absolument inconnu. D'après des manuscrits, Hardouin pense qu'il faut lire : *Ciccius*, qu'il

---

(1) *Ex auctoribus : M. Varrone, Cœlio, Galba; C. Ictio, Muciano, Nepote Cornelio, L. Pisone, Tuberone, Seneca, Fabio Vestale, Annio Feciale, Fabiano, Catone Censorio, Vitruvio.*

Externis : Theophrasto, Pasitele (male ante Hardouin, Praxitèle), *Juba Rege, Nicandro, Sotaco, Sudine, Alexandro Polyhistore, Apione Plistonico*, (non séparé : Apione, P.) *Duride, Herodoto, Euhemero, Aristagora, Dionysio, Artemidoro, Butorida, Antisthene, Demetrio*, (ante Hard. Democrito), *Demotele, Lycia.*

(2) Cic. *in Brut.* 26, *f.*

(3) Voyez Suétone, c. 3.

change en *Cincius*; mais il n'a pas deviné non plus le véritable auteur; c'eſt probablement *Cincius Alimentus*, un des plus anciens annaliſtes de Rome, qui vivoit avant la ſeconde guerre Punique. Il s'étoit ſervi de la langue grecque.

Mucianus & Cornelius Nepos, déja cités au trente-troiſième livre.

L. Piſo, auteur connu par des *Annales*. L. Calpurnius Piſo Frugi. Conſultez le trente-troiſième livre.

Tubero. C'eſt L. Ælius Tubero, que nous connoiſſons comme légat de Q. Cicéron, envoyé en Aſie, & comme hiſtorien (1).

Seneca. On croit que Pline, dans l'endroit où il parle des grands édifices d'Egypte, a emprunté quelque choſe d'un ouvrage que Séneque doit avoir compoſé ſur les Egyptiens, & qui n'eſt pas venu juſqu'à nous (2).

Fabius Veſtalis. Il a été cité au précédent livre, comme l'auteur d'un

---

(1) Par Cic. *ad Q. F. I*, 1, 3. Voyez Voſſius, *Hiſt. Lat. I*, 12, *p.* 18, *b.*

(2) *De ſitu & ſacris Ægyptiorum*. On peut conſulter à ce ſujet Fabricius & Voſſius.

ouvrage ſur la peinture ; mais il doit avoir écrit auſſi ſur l'hiſtoire, comme le prouve une citation (1).

Annius Fecialis. Il a déja été cité comme hiſtorien, au trente-troiſième livre.

Papirius Fabianus, vécut ſous Tibère. Pline le cite dans pluſieurs endroits(2) avec éloge comme naturaliſte; & Séneque en parle comme d'un philoſophe & d'un orateur. Il exiſtoit entr'-autres de lui un ouvrage ſur les animaux, & un *Des Cauſes naturelles* (3). Pline a probablement emprunté différentes choſes de ce dernier ouvrage(4).

Cato Cenſorius. C'eſt Caton le cenſeur qui peut avoir offert à Pline beaucoup de choſes curieuſes dans ſon ouvrage *Des Faits anciens, ou des Origines* (5). Il rapporte dans le texte

(1) *L. VII*, *ſect.* 60, du premier cadran ſolaire fait à Rome. Il ſe trouve auſſi parmi les auteurs de *l'Ind.* de ce livre.

(2) Voyez *Ind. Plinii*, *ap.* Fabric. *p.* 223.

(3) *Cauſſarum naturalium.*

(4) Dans le trente-ſixième livre même, *ſect.* 24, *ç.* 12. *Et inter plurima alia Italiæ miracula ipſa miracula in lapicidinis creſcere, auctor eſt Papirius Fabianus, naturæ rerum peritiſſimus.*

(5) *Originum lib.*

même du trente-ſixième livre, d'après celui ſur l'agriculture, compoſé par cet auteur, qu'on ne peut pas faire de bonne chaux des pierres tâchées. (1).

Vitruve a pu être très-utile à Pline, dans ce trente-ſixième livre, par ſon ouvrage ſur l'architecture.

Parmi les auteurs grecs, la plupart ſont cités relativement à l'hiſtoire naturelle. A cette claſſe appartiennent, *Théophraſte*, *Juba* (2), *Nicandre*. On ne peut décider de quels ouvrages hiſtoriques ou phyſiques de ce dernier il s'agit ici. Il eſt cité dans le texte même du trente-ſixième livre, à l'occaſion de l'aimant, où il eſt dit qu'on appella cette pierre *Magnes*, d'après le nom de celui qui le premier la trouva ſur le mont-Ida (3). *Sotacus*, a écrit ſur

---

(1) Pline, *XXXVI*, *ſect.* 35.

(2) Juba, Voyez ci-devant au trente-troiſième livre. Pline paroît avoir puiſé le plus de faits dans ſes *Curioſités de l'hiſtoire naturelle de l'Arabie*. Dans le trente-ſixième livre même, *ſect.* 46, il eſt cité comme témoin oculaire d'une eſpèce de pierre tranſparente, qu'on trouve en Arabie.

(3) *L*, *XXXVI*, *ſect*. 35. Ceci peut s'être trouvé dans les livres *Des choſes Colophoniennes*, (κολοφωνιακων). Dans le *L*. *XXXVII*, *ſect*. 28, le nom d'une pierre qu'il appelle *Sandareſcos* eſt pris dans Nicandre.

la lithologie comme naturaliſte, ainſi que *Sudines* (1).

Les auteurs ſuivans ſont des hiſtoriens.

Alexander Polyhiſtor. Probablement Pline avoit ici ſous les yeux les ſix livres de cet auteur. *Des choſes merveilleuſes* (2).

Apion le grammairien, qui fut célèbre ſous Tibère & Cajus (3). Pline l'a cité plus haut, comme l'auteur d'un ouvrage ſur les remèdes tirés du règne minéral (4). Mais dans ce trente-ſixième livre, il s'eſt ſervi probablement de ſon ouvrage *Des curioſités Egyptiennes* (5), dans lequel beau-

---

(1) *Sotacus*, περι λιθων. Pline le cite, *L. XXXVI*, *ſect.* 25 & *ſect.* 38, ainſi que *L. XXXVII*, *ſect.* 11, 1, *ſect.* 23, *ſect.* 4, *ſect.* 51, *ſect.* 57. *Sudines*, Περι λιθων eſt auſſi nommé dans l'ouvrage même, *L. IX*, 56, des Perles; *L. XXXVI*, 12, de l'Onyx; *L. XXXVII*, 9, du Criſtal, *ſect.* 11, 1, du Succin; *ſect.* 35, de la pierre *Nicolios*; *ſect.* 50 de la pierre *Aſtrobolos.*

(2) Θαυμασιων συναγωγη. Voyez Photius, *Cod.* 188. Voſſius *Hiſt. Gr. I*, 22.

(3) ὁ Πλειστονικης. Voyez *L. XXXVII*, *ſect.* 19, *f.* C'eſt le même contre lequel Joſeph le juif a écrit.

(4) *L. XXXV*, & probablement auſſi *L. XXXIII* & *XXXIV.*

(5) Των Αιγυπτιακων ἱστοριων βιβλια πεντε. Voyez Voſſius *Hiſt. Gr. II*, 7.

coup

coup de choſes paroiſſent avoir été racontées dans la vue de les faire prendre pour du merveilleux (1); & il ſemble qu'une grande partie de ce qui, dans le trente-ſixième livre, eſt dit des édifices & des ouvrages de l'art en Egypte, en a été emprunté (2); ainſi que quelques autres paſſages, & entre-autres l'anecdote citée plus haut, concernant Apelle, qui ſans être prié ſe préſenta à la table du roi Ptolémée.

Duris de Samos, hiſtorien du tems de Ptolémée Philadelphe; ſon ouvrage ſur la toreutique a été cité au trente-troiſième livre. Dans ce trente-ſixième livre il eſt au nombre de ceux qui ont écrit ſur les pyramides (3). Cependant je ne crois pas qu'il ait compoſé un

(1) Voyez Aulu Gelle, *V*, 14.

(2) *L. XXXVI*, *ſect.* 17, 3, où il eſt cité expreſſément parmi les auteurs qui avoient écrit ſur les pyramides; ſans qu'il paroiſſe cependant qu'il ait traité ce ſujet dans quelque ouvrage particulier.

(3) *L. XXXV*, *ſect.* 36, 14. d'Apelle; *L. XXXVII*, *ſect.* 19, *f*, de la grande émeraude du labyrinthe; auſſi *L. XXX*, *ſect.* 6, de la vertu magique de la plante *Oſprites* ou *Cynocephalia*, & de ſa prétention d'avoir évoqué l'ombre d'Homère des enfers; & *ſect.* 30, du Scarabée comme ſymbole du ſoleil.

ouvrage particulier fur ce fujet (1). Il eft probable qu'il a parlé des pyramides dans fon *Hiftoire de la Lybie* (2). Il fe peut auffi que, dans fon *Hiftoire d'Agathocle*, il ait été beaucoup queftion de l'Afrique, mais non pas de l'Egypte.

Herodotus. Tous ceux qui ont lu cet auteur, connoiffent les notices qu'il a données fur les chofes remarquables de l'Egypte.

Euhemerus. Cet auteur ne paroît être cité ici, que par rapport aux pyramides, ainfi que le livre même le donne à croire (3). Il avoit navigué de la Macédoine dans la mer du Sud, aux frais du roi Caffandre; mais il s'étoit fur-tout fait connoître par un ouvrage où il rapportoit une infinité d'anciens monumens, de temples & d'infcriptions, pour prouver fon hypothèfe, que les dieux avoient d'abord été des hommes. Il fe pourroit (4) que, dans cet ou-

(1) *L. XXXVI, fect.* 17, 3.

(2) Των Λιβυκων, dont Suidas fait mention. Voyez Voffius *De Hift. Gr. I*, 15.

(3) L. *XXXVI, fect.* 17, 3.

(4) Ἱερα αναγραφη, traduit par Ennius, qui a beaucoup répandu cette hypothèfe, laquelle eft vraie

vrage, il ait été queſtion des pyramides.

Les huit auteurs ſuivans, ne ſont auſſi placés dans le catalogue du *L. XXXVI*, qu'à cauſe des paſſages qui concernent les pyramides ; & je ne puis m'imaginer que Pline, pour une ſi courte notice qu'il donne de ces monumens, ait voulu prendre la peine de comparer entr'eux ces auteurs, ou de faire des extraits de tous les douze (1).

Ariſtagoras a écrit un ouvrage : *Des choſes remarquables de l'Egypte* (2). Mais il eſt très-difficile de décider de quel ouvrage il s'agit ici, & quel eſt le *Dionyſius*, parmi tous ceux qui portèrent ce nom, dont il peut être queſtion. On pourroit, à la vérité, écrire une diſſertation ſavante ſur ce ſujet, en paſſant tous les Dionyſius en revue (3) ; mais le réſultat ſeroit, qu'il n'y a rien de certain à en dire, & je ne vois pas l'utilité de faire de pareilles recherches.

---

en partie. Voyez Colonna *adEnn*. & dans *l'Hiſtoire de l'Académie des Inſcriptions*, la *Diſſertation* de M. Fourmont.

(1) Cités au *L. XXXVI*, *ſect.* 17, 3.

(2) Αιγυπτιακων βιβλια. Voyez Voſſius, *De Hiſt. Gr. III*, *p.* 163.

(3) Sur-tout de ceux qui ont écrit des περιηγησεις.

Artemidorus d'Ephèse vécut sous les derniers Ptolémées. C'étoit un célébre géographe, que Strabon & Pline citent souvent. Son ouvrage consistoit en onze livres (1), dont Marcien, qui en a fait l'extrait, s'est servi ensuite pour composer son *Périple*, qui est parvenu jusqu'à nous. Il ne peut avoir parlé des pyramides qu'en passant.

Butorides ou *Butoridas*, que Pline cite aussi comme ayant écrit sur les pyramides, n'est allégué par personne (2); non plus qu'*Antisthènes* (3), *Demotelès* & *Demetrius* (4). *Lyceas*, au contraire, est cité par Athénée, comme auteur d'un ouvrage intitulé : *Des choses Egyptiennes*; & c'est dans cet ouvrage qu'il

(1) Il est probable, que le *Periple* qu'on lui attribue aussi, faisoit partie de son grand ouvrage.

(2) J'ai de la peine à croire, que ce soit le même que *Botthæus*, auteur géographe, cité par Marcien, *p.* 63.

(3) Voyez les conjectures de Vossius sur ce sujet; *De Hist. Gr. Lib. III*, *p.* 161.

(4) Démotèles est cité à l'occasion des pyramides & du labyrinthe, *sect.* 19, 1. Démetrius pouvoit être celui de Byzance, qui entr'autres a composé un ouvrage sur l'*Histoire d'Antiochus & de Ptolémée*, ainsi que de l'*Administration de la Lybie*. Diogène Laërce, *V*, 83.

peut avoir été queſtion des pyramides & du labyrinthe.

En retranchant du catalogue les auteurs dont Pline n'a pu ſe ſervir que dans quelques chapitres particuliers, ma conjecture, qu'il n'avoit ſous les yeux que deux ou trois auteurs latins (peut-être Varron, Népos & Fabianus) dont il a pris des extraits, acquiert une nouvelle force. Il ſe peut que ceux-ci aient fourni les noms de tous les auteurs cités à l'occaſion des pyramides; & je m'imagine qu'il en eſt de même de pluſieurs autres endroits de Pline, où il parle des auteurs qu'il n'avoit pas lu lui-même, mais qui ſont cités par celui dont il a pris ſes extraits. Au reſte, il ſuffit qu'il ſoit probable que la majeure partie de ce trente-ſixième livre ait été raſſemblée d'auteurs latins.

Une déclamation ſur le luxe à Rome dans l'emploi du marbre, entièrement dans le goût favori de Pline, commence ce trente-ſixième livre; enſuite viennent les artiſtes en marbre, *ſect.* 4, où ce qui eſt dit des ouvrages de l'art à Rome n'eſt du moins pas emprunté des grecs. *Sect.* 5 – 10, il eſt queſtion de l'emploi du marbre dans les édifices,

notions qui, pour la plupart, sont tirées d'auteurs latins ; & dans les *sect.* 11--23, il est parlé des différentes espèces de marbre, principalement de celui d'Egypte ; des grands monumens de l'art chez les Egyptiens, sur-tout des obélisques, des pyramides, du labyrinthe, du temple d'Ephèse & des choses remarquables à Cyzique. Sur tous ces objets, il y a plus de traces de sources romaines que de grecques. *Sect.* 24, 1 -- 12, il s'agit des édifices remarquables de Rome ; *sect.* 25 -- 50, des différentes espèces de pierres, article d'histoire naturelle, avec quelque peu de chose concernant l'architecture & la sculpture ; mais les dernières sections en contiennent davantage, relativement à ces deux arts. *Sect.* 51 -- 55, de la maçonnerie, du sable, de la chaux ; *sect.* 56 -- 58, des colonnes ; *sect.* 59 -- 64, du plâtre, du stuc & de la mosaïque ; *sect.* 65, 66, du verre ; *sect.* 67, de la pierre obsidienne ; *sect.* 68, de l'emploi du feu. Dans ces différens endroits, on trouve quelquefois de la déclamation.

Finalement, il reste à examiner le catalogue des auteurs que Pline a con-

fultés pour fon trente-feptième livre. La majeure partie de ceux-ci, ont déja été cités dans les livres précédens (1).

Ici encore, *Varron* aura été le principal guide de Pline.

Les *Acta triumphorum* ne fe rapportent qu'à un feul paffage (2), où il eft fait mention de bijoux précieux, ornés de perles & de pierreries, ainfi que d'autres chofes de prix, que Pompée, après la guerre contre Mithridate, a étalé dans fon triomphe.

Mecenas. Il n'eft guère poffible de concevoir ce que ce favori d'Augufte peut avoir écrit, & ce que Pline a pu prendre de lui pour ce livre : on feroit prefque tenté de croire, que la pierre gravée qui fervit de cachet à Mécène,

---

(1) *Ex auctoribus : M. Varrone, Actis triumphorum, Mæcenate, Jaccho, Cornelio Boccho.*

Externis : Juba Rege, Xenocrate Zenonis, Sudine, Æfchylo, Philoxeno, Euripide, Nicandro, Satyro, Theophrafto Charete, Philomene, Demoftrato, Zenothemi, Metrodoro, Sotaco, Pythea, Timæo Siculo, Nicia, Theochrefto, Afaruba, Mnafea, Theomene, Ctefia, Mithridate, Sophocle, Archelao Rege, Calliftrato, Democrito, Ifmenia, Olympico, Alexandro Polyhiftore, Apione, Horo, Zoroaftre, Zachalia.

(2) *Chap. 2, fect. 6.*

& dont il eſt mention dans ce livre (1) ; eſt ce qui a engagé quelque copiſte ou quelque grammairien inattentif à inférer ſon nom dans cette liſte. Cependant Mécène a en effet écrit ſur beaucoup de ſujets, dont à peine une notion générale a été tranſmiſe juſqu'à nous (2). Et dans le nombre de ſes écrits, on comptoit des compoſitions hiſtoriques, & même, à ce qu'il paroît, d'autres ſur l'hiſtoire naturelle. Il eſt certain du moins qu'on le trouve dans les liſtes de Pline, au neuvième livre, parmi les auteurs qui ont traité des animaux aquatiques ; & au trente-deuxième, où il eſt queſtion des remèdes qu'on peut tirer du même règne. L'anecdote du dauphin, qui avoit pris en amitié un petit garçon, paroît auſſi être tiré d'un de ſes ouvrages (3). Il y a également lieu de croire que Mécène a écrit ſur les pierres précieuſes ; &, ſuivant toutes les apparences, il avoit auſſi laiſſé des anecdotes hiſtoriques ſur la vie d'Auguſte ; cela eſt même confirmé par un paſſage de Pline, où, en parlant du

(1) *Chap. 1, ſect. 5.*
(2) Voyez Meibomius, *Mæcenas, c. 24, 25.*
(3) *L. IX, ſect. 8.*

changement de fortune éprouvé par Auguste, de son hydropisie & de sa fuite à la bataille de Philippe, il s'appuye sur les témoignages de Mécène & d'Agrippa (1). Le passage qui concerne les différentes bagues dont Auguste s'est servi comme cachet, pourroit bien aussi être tiré de ces anecdotes (2); & je pense, que c'est par rapport à ces bagues que Mécène a été porté sur cette liste des auteurs.

Iacchus. Siscennius Iacchus, est cité par Suétone au nombre des grammairiens qui donnoient leurs leçons dans *la Gallia Togata* (3). Dans le texte du trente-septième livre même, l'explication d'une pierre précieuse appellée *Ægyptilla*, douée d'une vertu magique, est rapportée d'après le sentiment de cet auteur (4). Il se peut donc que c'étoit simplement un traité de grammaire, dans lequel les noms des pierres précieuses étoient indiqués avec leurs propriétés.

---

(1) L. *VII*, *chap.* 45, *sect.* 46.
(2) L. *XXXVII*, *sect.* 4.
(3) Suetone, *De Illustr. Grammat.* 3.
(4) L. *XXXVII*, *sect.* 54.

Au ſujet de *Cornelius Bocchus* (1). Voyez ci-deſſus au trente-troiſième livre. Il paroît avoir écrit ſur les curioſités de l'hiſtoire naturelle.

Parmi les auteurs étrangers, j'offrirai d'abord ceux qui ont écrit comme naturaliſtes, ou ſur les remèdes curatifs, & ſur les vertus occultes des pierres. Le roi *Juba* eſt à la tête des premiers. Enſuite on trouve *Xénocrate*, *Zénon*, *Sudines*, & probablement auſſi *Satyrus* & *Théophraſte* (2).

Plus avant il eſt queſtion de *Demoſtratus* (3), & enſuite de *Sotacus*, qui a

(1) Dans le texte du L. *XXXVII* même, il eſt nommé, *ſect.* 9, *ſect.* 25, *ſect.* 43.

(2) Voyez *Ind. ad* L. *XXXIII*, de *Juba* & de *ſes curioſités de l'hiſt. natur. de l'Arabie*; *id. ad* L. *XXXV*, de *Xénocrate Zénon*; *id. ad* L. *XXXVI*, de *Sudines*. Mais à l'égard de *Satyrus*, on peut à peine excuſer Pline d'une eſpèce de négligence. De la manière qu'on le trouve dans la liſte, (où il a été placé, ainſi que je le remarquerai plus bas, ſuivant le paſſage de la *ſect.* 11, 1), réuni avec Eſchyle, Euripide, Philoxène & Nicandre, ce ne peut être que le fameux acteur tragique, & auteur de quelques tragédies. Du moins Athenée fait-il mention, (*L. XIII*, *p.* 591), de ſa *Pamphilia*. Au reſte, dans ce trente-ſeptième livre, il eſt, ſans contredit, queſtion d'une autre *Satyrus*, qui doit avoir écrit ſur les pierres: par exemple, *ſect.* 24, de l'onyx, & *ſect.* 25, 1, des eſcarboucles.

(3) *Demoſtratus*. Avant Hardouin, il y avoit par erreur *Democrate*. Dans le texte du livre même,

écrit ſur les pierres (1) ; de *Nicias* de Mallus en Cilicie, médecin du roi Pyrrhus, dont il y a auſſi un ouvrage ſur la lithologie (2).

Archelaüs, roi de Cappadoce, a de même écrit ſur les pierres (3), ainſi que *Calliſtrate*, le médecin, & probablement auſſi *Démocrite*, *Iſmenias*, *Olympicus*, *Horus*, *Zoroaſtre*, *Zachalias* (4).

ſect. 11, 1, là où il eſt queſtion du ſuccin, l'explication du *lyncurion* eſt empruntée de cet auteur. Il ſe trouve *ſect.* 23, qu'Africanus fut le premier qui porta le ſardoine, *ut in hiſtoria*, (probablement une *Hiſtoria Gemmarum*), *tradit Demoſtratus*; & peu après, il eſt encore cité à l'occaſion de la couleur blanche des ſardoines de l'Inde. Il ne paroît avoir rien de commun avec *Damoſtrate*. Voyez Voſſius, *De Poet. Gr. L. III*, *p.* 169. Fabricius, *B. Gr. vol. XIII*, *p.* 138.

(1) *Sotacus*. Voyez l'*Ind ad* L. *XXXVI*.

(2) *Nicias* avoit écrit περι λιθων. Voyez Fabricius, *Gr. vol. XIII*, *p.* 346, Pline le nomme là où il eſt queſtion du ſuccin, *ſect.* 11, 1.

(3) Le roi Archelaüs eſt nommé dans le texte même, du *L. XXXVII*, *ſect.* 25, où il eſt queſtion de la calcédoine ; & *ſect.* 11, 12, du ſuccin, où il eſt dit qu'on l'apportoit des Indes : *Archelai, qui regnavit in Cappadocia* ; & Solin cite 52, (55), *Archelai regis libros*. Ce fut un ouvrage περι λιθων, ainſi qu'on le ſait par celui de Plutarque, ſur les fleuves.

(4) *Calliſtrate*. Il en eſt fait mention, *ſect.* 25, de l'eſcarboucle ; & *ſect.* 12, du ſuccin. Il réſulte auſſi de ce paſſage, qu'il a traité des prétendues vertus occultes des pierres précieuſes.

Maintenant je vais m'occuper des autres auteurs, qui n'appartiennent pas

---

Démocrite, suivant le témoignage de Diogène Laërce, *IX*, 47, ce philosophe connu, a écrit περι λιθων. Au reste, il ne paroît pas qu'il se soit borné à l'aimant seul; car Pline le cite sur plusieurs autres pierres, & quelquefois de manière qu'on peut s'appercevoir que son ouvrage traitoit de leurs vertus occultes & médicinales : *L. XLVII*, *sect.* 18, des émeraudes; *sect.* 54, de la pierre *Aspilates*; *sect.* 58, de *l'Erotylos*, qu'on employoit aux prédictions de l'avenir; & *sect.* 70 du *Zanthenes*. Mais c'est une autre question, si c'étoit là un ouvrage authentique de cet ancien philosophe.

Ismenias, doit avoir été un des auteurs περι λιθων; il est cité, *sect.* 23, des sardoines, & *sect.* 28 du *Sandaresus*. Le joueur de flûte Ismenias, qui se pavanoit avec ses bagues, parmi lesquelles étoit une émeraude représentant Amymone, ne doit pas être confondu avec cet auteur.

Olympicus. Ce nom revient parmi les médecins, rapportés par Fabricius, *T. XIII*, *p.* 352; mais celui-ci appartient à des tems postérieurs. Probablement que dans le grand nombre des mauvais écrivains qui ont traité des vertus des pierres, il y en eut un de ce nom.

Horus paroît appartenir à cette classe; car *sect.* 52, il est cité à l'occasion d'une pierre qui devoit servir de remède contre la morsure de l'*Ichneumon*. Fabricius, *vol. XIII*, *p.* 248, le place aussi parmi les Médecins. Mais peut-être est-ce un ouvrage supposé, attribué à Horus l'Egyptien. Il n'y avoit que Hardouin seul qui pouvoit penser à un Horus, roi d'Assyrie, *L. XXX. sect.* 51.

Zoroastre. Il existoit sous son nom un ouvrage inti-

à la première claſſe des écrivains étrangers, dont il a été queſtion plus haut.

Æſchylus. Eſchyle le poëte tragique. On ne s'attendroit pas à trouver ce nom parmi les auteurs qui ont écrit ſur les pierres précieuſes; mais la liſte relative à ce livre contient pluſieurs noms qui paroiſſent avoir été raſſemblés à la hâte, ou d'après des citations particulières qui en ſont faites dans le texte même du livre, ou inſérés poſtérieurement par des mains étrangères; ce que cependant je ſuis moins porté à croire. Dans le paſſage ſur le ſuccin (1), Pline cite auſſi

---

tulé περι λιθων τιμιων, qu'on connoît par Suidas; mais Pline pouvoit-il le croire authentique? Il nomme cet auteur expreſſément, en parlant des vertus occultes des pierres: *ſect.* 49, de *l'Aſtroïtes*, *ſect.* 57, du *Daphnias*, & *ſect.* 58, de *l'Exebenus.*

Zachalias. Il ne faut pas regretter la perte de cet auteur. Il étoit de Babylone, & a écrit un ouvrage adreſſé au roi Mithridate, ſur les vertus & les influences occultes des pierres, non-ſeulement par rapport à la guériſon des maux phyſiques, mais même à la deſtinée des hommes. Il a indiqué des pierres qui portoient bonheur à ceux qui ſollicitoient des graces du roi; d'autres faiſoient gagner des procès, &c. Pline, *L. XXXVII*, *ſect.* 60.

(1) *L. XXXVII*, *ſect.* 11, 1, où le nom d'*Electrum*, eſt dérivé de l'épithète du ſoleil, Ηλεκτωρ.

bien *Eschyle*, que *Philoxène*, *Euripide*, *Nicandre*, (voyez sur celui-ci l'*Ind. ad L. XXXVI*) & *Satyrus*. Il est clair que c'est le passage en question qui a fourni ces noms pour la liste; ainsi cet exemple prouve d'une manière victorieuse, que cette liste ne contient que les noms des auteurs que Pline a lus & extraits. Cette remarque est, en général, très-importante.

Chares, & plusieurs autres qui suivent, ne sont peut-être dans la liste qu'à cause du passage qui concerne le succin, où l'on retrouve les mêmes noms rangés dans le même ordre (1). C'est probablement Charès de Mitylène, auteur assez connu, qui avoit fait une *Histoire d'Alexandre*, où il peut avoir rapporté quelque chose concernant l'histoire naturelle de la partie orientale de l'Asie.

Philemone. Il est hors de doute, que dans un endroit du trente-septième livre, Pline parle du poëte comique de ce nom; car il le place à côté

(1) L. XXXVII, *sect.* 11, 1.

de Ménandre (1). Dans l'autre endroit, où ce nom revient encore, il est clair, qu'il ne s'agit pas du poëte, mais d'un autre auteur (2). D'ailleurs, on n'en peut rien dire de certain.

Zenothemis. Cet auteur est encore nommé plusieurs fois dans le texte du trente-septième livre. Sa *Description Topographique de différens pays*, paroît être l'ouvrage que Pline a consulté ici (3).

(1) *L. XXXVII, sect.* 31.

(2) Hardouin confond l'un avec l'autre. Du reste, il a placé avec raison ce nom dans la liste, puisqu'auparavant on y lisoit : *Philomène*. Le passage, *sect.* 11, 1, prouvoit la nécessité de cette correction ; car Charès y est cité avec *Philémon*, au sujet du succin, que, suivant le rapport du dernier, on tiroit de la terre en deux endroits de la Scythie ; & plus bas il est dit, qu'il jettoit une flamme. Mais si l'on vouloit ne pas trouver impossible, que cette mention du succin ait pu être faite dans une pièce comique, il reste encore un autre passage de Pline, très-étroitement lié avec le premier, qui vient d'être cité ; c'est-à-dire, celui *L. IV*, 13, *sect.* 27, où le nom de la mer du Nord, appellée *Morimarusa*, dans la langue Cimbrique, est rapporté d'après Philémon. Ainsi l'ouvrage d'un Philémon, qui a écrit sur l'histoire & la géographie, ou sur l'histoire naturelle, doit avoir été entre les mains de Pline.

(3) *Zénothémis*. Voyez Vossius, *De Hist. Gr.*

Metrodorus eſt le même que celui de Scepſis (1). Et *Pytheas* eſt l'auteur, connu par ſes *Relations de Voyages* (2).

Timæus de Sicile, l'hiſtorien. Pline a pris de lui une notice concernant le ſuccin (3).

Theocreſtus avoit compoſé un recueil concernant les curioſités de la Lybie. On le connoît par le Scholiaſte d'Apollonius (4). Pline a cité d'après lui

---

lib. III, *f.* Avant Hardouin il y avoit *Xenotimus*. Mais Zénothémis eſt cité dans le *L. XXXVII* même, *ſect.* 11, 1, du ſuccin blanc avec le nom de *Langas*; *ſect.* 23, 1, des ſardoines de l'Inde; *ſect.* 51, de la pierre *Ceraunia*. Tout ceci pouvoit ſe trouver dans ſa περιηγησις.

(1) Voyez l'*Ind. ad L.* XXXIII, vers la fin. *chap.* 5, *ſect.* 15, prouve clairement, qu'il s'agit ici de Métrodore de Scepſis, où d'après lui, Pline rapporte & réfute, que de l'Allemagne & de *Baſilia*. (la *Sandinavie*, voyez J. Phil. Murray, *De Pythea Maſſilienſi in Commentar Soc. Gœt. T. VI, P. II. p.* 93) on tiroit non-ſeulement du ſuccin, mais auſſi des diamans. Selon toutes les apparences, ſa περιηγησις contenoit ces notions.

(2) Au ſujet de Pythéas, voyez la Diſſertation de Murray, citée dans la note précédente.

(3) L. *XXXVII*, *ſect.* 11, 1. Voyez à ſon égard, l'*Ind. ad* L. *XXXIII*.

(4) Τα Λιβυκα. Voyez Schol. Apollon. *ad IV*; 1750.

une

une notice fur le fuccin ; favoir, que le flux de la mer le portoit au promontoire des Pyrénées.

Afarubas, auteur contemporain de Pline, mais inconnu de nos jours, de qui il a pris une notice concernant le fuccin (1).

Mnafeas, hiftorien & géographe célébre. Pline le cite auffi féparément à l'occafion du fuccin (2).

Theomenes eft tout-à-fait inconnu ; il eft placé dans la lifte à caufe d'une notice fur le fuccin (3), qui eft affez fabuleufe ; c'eft-à-dire, qu'il croiffoit dans les jardins des Hefpérides, qu'il tomboit dans la mer, & que les Hefpérides l'en retiroient enfuite.

Ctefias, hiftorien & géographe connu, qui a écrit fur la Perfe & fur l'Inde ; & c'eft en cette qualité, qu'il a été

---

(1) *L. XXXVII*, *fect.* II, I. Une conjecture très-naturelle s'offre ici, c'eft-à-dire, qu'*Afdrubas* eft le véritable nom; cependant il n'en exifte pas de preuve.

(2) *L. XXXVII*, *fect.* II, I, l'ouvrage de Mnafeas, Ευρωπιακα étoit très-connu ; cependant Pline pourroit avoir pris de fon Περιπλους les notices dont il s'agit.

(3) *Sect.* II, I.

employé dans la liste, de même que *Mithridate* (1). Il n'est guère possible de se faire une idée de ce que peut avoir été l'ouvrage de Mithridate, roi du Pont, qui contenoit la notice sur l'île d'*Osericta*, située près des côtes de l'Allemagne, & de l'espèce de cèdres de cette île, desquels, selon ce passage, couloit le succin. Ses écrits sur les vertus occultes des plantes & des drogues médicinales, que Pompée apporta à Rome, & qu'il fit traduire en latin par son affranchi, Pompeus Lenœus, pouvoient aussi renfermer quelques notions sur les pierres auxquelles on attribuoit des vertus occultes & surnaturelles. Mithridate méritoit une mention beaucoup plus honorable dans un ouvrage sur les pierres précieuses, nommément par sa *Dactyliothèque*, que Pompée apporta à Rome, & qu'il plaça au Capitole (2).

Sophocles ne se trouve dans la liste, qu'à cause d'un passage que Pline en

(1) *Sect.* II, 1.
(2) Pline, *XXXVII*, 1, *sect.* 5.

cite (1). Les larmes que les sœurs de Méléagre, changées en oiseaux, verſoient annuellement au-delà de l'Inde, se transformoient selon lui en ſuccin. Cette idée admiſſible en poéſie, peut avoir été placée dans un des chœurs de Méléagre, tragédie perdue de cet auteur; mais elle ne méritoit pas d'être citée dans un ouvrage ſur l'hiſtoire naturelle.

Il a été fait mention plus haut, d'*Alexander*, de *Polyhiſtor* & d'*Apion* (2).

Un léger examen des écrivains cités jusqu'ici, prouvera qu'il n'y en a que très-peu d'entre-eux qui peuvent avoir fourni à Pline quelque choſe concernant l'hiſtoire de l'art. Tous ſont cités relativement à des objets d'hiſtoire naturelle, ou à l'occaſion de quelques traits hiſtoriques. Dans les cinq premières ſections ſur les bagues, & *ſect.* 6, 7, 8, où il eſt queſtion du goût pour les perles & les pierres précieuſes, qui date des tems

(1) *Sect.* 11, 1.
(2) Voyez *ad* L. XXXIII & XXXVI.

de Pompée, & des vases murins, on trouve quelques traits relatifs à l'art, qui tous, à peu de chose près, peuvent avoir été pris dans les ouvrages de Varron. Les deux chapitres du cristal & du succin *sect.* 9, 10, ainsi que les *sect.* 11, 12, 13, sont travaillés avec beaucoup de soin, & Pline y entre dans de grands détails; mais il est probable, qu'il trouva quelque part le recueil des notices dont il s'est servi. Ce qu'il dit d'autres pierres, en y rapportant de tems en tems des faits historiques, *sect.* 14 — 53; *sect.* 54 — 70, & encore *sect.* 71 — 73, entre-mêlées de quelques remarques, ainsi que les *sect.* 74 & 75, est pris dans des auteurs qui ont écrit sur l'histoire naturelle. De tout ce que je viens de dire, il résulte clairement qu'on doit une reconnoissance éternelle à Pline de son immense collection, & des notices qu'elle contient; mais il n'en est pas moins vrai qu'on ne doit s'attendre à trouver dans tout son recueil, ni un choix sage des auteurs, ni un examen critique de leurs citations & de leurs idées. On voit de plus, qu'il a suivi de préférence

les auteurs latins, & que, ſelon toutes les apparences, il n'a pas toujours eu ſous les yeux les auteurs grecs dans ſes citations ; mais qu'il les a employées telles que d'autres les avoient rapportées avant lui.

Enfin, il s'enſuit de tout ce qui précède, que les notions de Pline, ſurtout concernant l'art, ne peuvent offrir rien de complet, ni qui puiſſe être regardé comme un travail rédigé avec une ſaine critique ; que cet écrivain lui-même n'a fait aucune recherche à cet égard ; qu'on ne peut pas lui imputer les contradictions, qui ſe trouvent dans ſon ouvrage ; mais qu'on doit le regarder ſimplement comme un compilateur, qui a raſſemblé ſans choix & ſans meſure ſes différentes citations, quelque part qu'il les ait trouvées. En un mot, il en réſulte que toute notre hiſtoire de l'art chez les anciens a, en général, encore beſoin de beaucoup de critique ; que, malgré cela, on y trouvera toujours des lacunes qu'il ſera impoſſible de remplir, & que, dans pluſieurs parties, elle reſtera toujours un foible édifice, bâti

ſeulement ſur des conjectures & des vraiſemblances. Tout antiquaire impartial reconnoîtra ſans doute la juſteſſe de cette réflexion ; & il en réſulte une obligation de plus pour tous ceux qui traitent ce ſujet, d'être du moins ſincère, & de ne pas donner leur monnoie pour plus qu'elle ne vaut intrinſéquement.



DE LA RÉSONNANCE DES CORPS SONORES,

PAR M. l'Abbé DOMINIQUE TESTA,

Professeur de Logique & de Méthaphysique au Collége Romain, à Rome (1).

TRADUIT DE L'ITALIEN.

1°. JE ne crois pas que l'acoustique offre un phénomène plus curieux & plus singulier que celui de la résonnance des corps sonores. Qu'en faisant résonner une corde on entend, outre le son principal de la corde entière, celui de son octave, ainsi que celui de sa douzième & de sa dix-septième majeure; c'est-à-dire, celui

(1) Cette pièce est adressée, en forme de lettre, au père G. Sacchi, barnabite, professeur d'éloquence au collége impérial des Nobles, à Milan.

de l'octave de sa quinte, & celui de la double octave de sa tierce majeure, est un fait si bien prouvé par de nombreuses expériences, & confirmé par l'autorité de tant de grands hommes, que personne, pas même le physicien le plus scrupuleux, ne peut plus en douter aujourd'hui (1).

(1) Outre les sons dont il est question ici, Rameau prétend en avoir entendu un autre à-peu-près égal à celui que rendroit la septième partie de la corde; & l'expérience a prouvé que le son de cette septième partie est un *si* bémol, environ un quart de ton plus bas que le *si* bémol de la tierce mineure du *sol*. Mais Rameau négligea & rejetta, comme ne s'accordant pas bien avec son systême, ce son, auquel il donna le nom de *son perdu*. Cependant dans le *Journal de Physique* de M. l'abbé Rozier, du mois de Février 1776, on trouve l'expérience faite à Paris par quelques professeurs de musique, qui, ayant baissé d'un quart le ton d'un clavecin, ou environ, le *si* bémol de la tierce mineure du *sol*; & l'ayant ensuite fait résonner ensemble avec l'*ut mi sol ut*, ils trouvèrent non-seulement que *si* bémol ne faisoit pas dissonance; mais qu'il y avoit même dans cet accord quelque chose de plus doux, de plus flatteur pour l'oreille, que dans l'accord parfait majeur *ut mi sol ut*. On invite ces Messieurs à répéter cette expérience, laquelle, si elle réussissoit bien, pourroit leur suggérer peut-être un moyen de perfectionner de plus en plus la musique italienne, qui a si fortement réveillé l'admiration & la jalousie des autres nations.

Mais autant ce phénomène eſt certain, autant ſa cauſe nous eſt encore inconnue ; & quoique pluſieurs ſavans illuſtres aient ſouvent eſſayé de découvrir cette cauſe, toutes leurs recherches, à cet égard, ont été vaines juſqu'ici, du moins autant que je le ſache. Ne regardera-t-on pas parconſéquent comme une entrepriſe trop hardie de ma part, de vouloir jetter quelque lumiere ſur un objet qui a exercé inutilement l'eſprit de tant de philoſophes, & que, par cette raiſon, on conſidère comme ne pouvoir jamais être expliqué ? Quoiqu'il en ſoit, je vais tâcher d'expoſer, le mieux qu'il me ſera poſſible, mes conjectures ſur cette matière, dont perſonne ne pourra mieux apprécier la valeur, ni mieux appercevoir les conſéquences que vous, Monſieur, qui nous avez donné tant de beaux traités ſur la théorie de la muſique, & qui peut-être nous en reſervez encore quelques-uns. Permettez néanmoins qu'avant de vous parler de mon opinion ſur l'origine des ſons harmoniques que rend dans un même tems un corps ſonore, je vous expoſe en peu de mots

le ſyſtême de Sauveur & celui de Mairan, tous deux, comme vous le ſavez, membres illuſtres de l'académie royale des ſciences de Paris.

2°. Le premier penſoit qu'en faiſant réſonner une corde ſonore, toutes les parties n'en vibrent point également; mais qu'il y en a qui, pendant la vibration, demeurent immobiles; leſquelles parties immobiles, dans le tems que le reſte de la corde réſonne, il appelle *Nœuds*. Or, comme on le voit, ces nœuds diviſent la corde en autant de parties ou de petites cordes vibrantes, qui, en frémiſſant, forment des ſons d'un accord parfait avec le ſon principal, c'eſt-à-dire, ſon octave, l'octave de ſa quinte, & la double octave de ſa tierce majeure. Voilà comment Fontenelle a rendu compte d'une manière ſatisfaiſante, avec ſa préciſion & ſa clarté ordinaires, du ſyſtême de Sauveur (1). Mais ſi cela n'a pas lieu dans la nature, comme il eſt facile de s'en convaincre, que fau-

(1) Mémoires de l'Académie Royale des Sciences de Paris, année 1701.

dra-t-il alors penser des nœuds de Sauveur ; & quelle cause pourra-t-on jamais imaginer qui puisse rendre immobiles quelques parties d'une corde vibrante, tandis que toutes les autres frémissent ? Comment se pourra-t-il faire que la vibration des premières parties ne se communique pas aux secondes ? Qui est-ce qui pourra jamais empêcher cette propagation de mouvement ? Et lorsque la vibration imprimée à une corde trouve quelque obstacle à se propager dans le reste de cette corde par le premier nœud qui la retient & la repousse, de quelle manière saute-t-elle, pour ainsi dire, par-dessus ce nœud, pour se communiquer au reste des parties vibrantes ? En un mot, ce n'est pas le frémissement de la corde entière qui produit le son, mais la vibration de toutes les parties qui en composent la totalité. Si donc par le moyen des nœuds de Sauveur, on divise une corde en autant de cordes des différentes longueurs dont on a besoin pour former les sons harmoniques, du son principal de la totalité de cette corde ; il est clair

qu'il doit y avoir un nœud au milieu de la corde pour qu'elle produiſe l'octave, & un autre nœud au tiers de la corde, pour qu'elle faſſe entendre l'octave de la quinte. Parconſéquent la partie qui ſe trouve dans le tiers de la corde doit abſolument reſter immobile pour former l'octave de la quinte, & doit éprouver un frémiſſement pour qu'elle puiſſe produire l'octave du principal ſon. Mais il eſt impoſſible que la même partie d'une corde ſoit en même tems immobile & en vibration; parconſéquent on ne peut pas expliquer la réſonnance des cordes ſonores par le moyen des nœuds de Sauveur. Je ne comprends pas comment il peut y avoir des gens qui ne ſe rendent pas à l'évidence de cet argument; tandis que cette réflexion pouvoit même ſervir à indiquer à ceux qui ont voulu répéter les expériences ſur les nœuds, la réſiſtance de l'air qui environne la corde. Cette réſiſtance de l'air, quelle qu'elle ſoit, ne peut, dans un même tems donné, ôter & laiſſer ſon mouvement à une partie de la corde. Elle pourroit tout au plus diviſer la corde

même en raiſon ſubduple de ſa longueur comme l'a fort bien démontré Mairan (1) ; diviſion de laquelle réſulteroit, non la tierce & la quinte, mais ſeulement l'octave de l'octave. Il eſt donc inutile d'avoir recours aux nœuds chimériques de Sauveur, pour réſoudre le problême de la réſonnance des corps ſonores.

3°. Mais je ne veux pas diſſimuler une difficulté qui ſe préſente ici. La préſence de ces nœuds, pourra-t-on me dire, que vous rejettez comme chimériques, eſt démontrée par une expérience certaine, & ſe trouve parconſéquent prouvée par la nature même. Voici l'expérience dont on veut parler. Par le moyen d'un obſtacle on diviſe telle corde qu'on veut en deux parties commenſurables entr'elles ; mais il faut que cet obſtacle ſoit foible, & tel qu'il n'empêche point la communication des vibrations d'une partie de la corde à l'autre. Qu'on approche, par exemple, une plume au tiers d'une corde, de ma-

(1) Voyez les Mémoires de l'Académie Royale des Sciences de Paris, année 1737.

nière que non-feulement la plume touche la corde, mais qu'elle la preffe & la force de fortir un peu de fa fituation naturelle. Si dans cet état on fait frémir la corde, elle rendra non le fon de la totalité, mais celle de la plus petite partie, c'eft-à-dire, l'octave de fa quinte. Le plus fingulier eft, que non-feulement la tierce partie de la corde, mais auffi les deux autres tiers font entendre cette même octave, chofe qui certainement doit paroître incroyable. Or, il n'eft pas poffible que, toutes chofes d'ailleurs égales, deux cordes, dont la longueur de l'une eft double de celle de l'autre, forment le même fon; il faut donc qu'au milieu de cette partie qui a le double de la longueur de l'autre il y ait un nœud qui la partage en deux parties; & alors la totalité de la corde étant divifée en trois parties égales par le moyen de l'obftacle & par celui du nœud, il n'eft pas furprenant qu'elle produife des fons qui foient tous à l'uniffon de l'octave de fa quinte. Si l'on porte l'obftacle au quart de la corde, les trois autres parties feront entendre

la double octave du son principal ; ce qui ne pourroit pas avoir lieu si la corde ne formoit point de nœuds à chaque quatrième partie de sa longueur. Or, si, comme le dit le Dante, l'expérience est :

Ce qui fait que le vrai se distingue du faux (1),

qui est-ce qui sera assez hardi, assez obstiné pour oser douter de la présence de ces nœuds ? Mais il y a plus ; si aux points de la corde où j'ai dit que se forment les nœuds on met des petits morceaux de papier, ils resteront immobiles pendant que la corde est en vibration ; tandis qu'on les voit bientôt sauter en l'air quand on les place aux autres endroits de la corde, que Sauveur appelle *Ventres* : preuve évidente de la parfaite immobilité, dans laquelle restent quelques parties de la corde, dans le tems que toutes les autres se meuvent plus ou moins rapidement.

4°. Mais, selon moi, cette expé-

(1) *Quella, che il ver dalla bugia dispaja.*

rience ne sert que fort peu, ou même point du tout, à ceux qui veulent expliquer la résonnance des corps sonores par les nœuds de Sauveur. Pour en être convaincu, on n'a qu'à réfléchir : premièrement, que dans l'expérience dont il est ici question, ces nœuds ont, ou du moins semblent avoir, une origine qui est la même que celle de l'obstacle par lequel on a divisé la corde. Mais d'où vient qu'on trouve ces nœuds dans les cordes qui n'éprouvent aucun obstacle ? L'air de l'atmosphère tiendroit-il par hasard lieu d'un pareil obstacle ? Ce problême a déja été mis en avant. Cependant l'air presse également toutes les parties de la corde ; de sorte qu'une pareille pression ne peut pas être cause que la corde se divise ni d'une manière, ni d'une autre. Et si l'on prétendoit que la pression de l'air puisse occasionner un semblable effet, elle ne pourroit diviser la corde qu'en raison subduple, ainsi que je l'ai déja remarqué plus haut. Secondement, l'obstacle & les nœuds qu'il produit divisent la corde en autant de parties égales, qui rendent toutes

toutes le même ſon. Mais dans les cordes qu'on laiſſe libres la choſe ne peut pas ſe paſſer de même ; car puiſque ces cordes libres rendent des ſons différens, elles devroient reſter diviſées en parties inégales. Troiſièmement, l'obſtacle & les nœuds dont il a été queſtion dans l'expérience ſuſmentionnée plus haut, en produiſant un autre ſon, éteignent le ſon principal ; tandis que dans les cordes libres, non-ſeulement le ſon de la totalité de la corde ne ſe trouve pas éteint, mais ſe fait même entendre d'une manière plus forte & plus diſtincte que les autres. Enfin, que diriez-vous ſi j'oſois nier que dans la corde que l'on a gênée par un obſtacle il ſe forme enſuite les nœuds dont nous parlons ? Prétendriez-vous m'en convaincre par les petits morceaux de papier ? Mais comme cette expérience n'eſt pas difficile, & qu'il ne faut pas la répéter ſouvent, ni avoir une grande pratique pour l'exécuter, vous pourrez facilement la faire pour votre amuſement, & vous convaincre par là que les morceaux de papier qui devroient demeurer immobiles, ſautent ainſi

que les autres, & démentent par conséquent tout ce qui a été avancé sur ce sujet par Sauveur & par ses partisans.

5°. Comment donc peut-il se faire, demanderez-vous, que deux bouts d'une corde, dont l'un a le double de la longueur de l'autre, rendent le même son? Je vais vous le dire. Il est vrai qu'une corde dont la longueur est double de celle d'une autre, ne peut rendre toutes choses d'ailleurs égales, que l'octave grave de cette corde, à cause qu'elle ne peut vibrer qu'une fois dans le même tems que l'autre éprouve deux vibrations. Mais si par hasard la première corde étoit obligée de vibrer, dans un tems donné, autant de fois que la seconde, qui est-ce qui ne s'apperçoit pas que ces deux cordes se trouveroient alors à l'unisson? Or, voilà justement ce qui doit avoir lieu dans une corde qu'on aura divisée en parties inégales. La partie mineure de cette corde frémissant avec plus de vîtesse que la partie majeure, force cette dernière à suivre son mouvement, c'est-à-dire, à former des vibrations

isochrones aux siennes. Peut-être n'est-ce pas une loi fondamentale dans la dinamique, qu'un corps venant à rencontrer un autre dont le mouvement est plus lent que le sien, le presse & lui communique toute la quantité nécessaire de sa propre vitesse, pour qu'ils se meuvent ensuite ensemble comme s'ils ne formoient qu'un seul & même corps? Les théorêmes des cordes qui vibrent *librement* ne peuvent donc pas s'appliquer aux cordes, qui, par une cause étrangère quelconque, sont forcées à une vibration différente de celle qu'elles éprouveroient si on les abandonnoit à leur nature. Et voilà, si je ne me trompe, la manière dont, sans recourir aux nœuds de Sauveur, on peut expliquer un phénomène sur lequel je me suis arrêté plus longtems que je ne l'aurois dû.

6°. L'illustre Mairan, convaincu également du peu de fondement des nœuds de Sauveur, a voulu attribuer cette résonnance des corps sonores à l'élasticité plus ou moins grande des particules de l'air. Une corde qu'on fait résonner, dit-il, ne rend

proprement qu'un ſeul ſon ; mais la corde d'air qui eſt à l'uniſſon avec elle, en ſe vibrant heurte & imprime ainſi le mouvement aux autres qui ſont à l'uniſſon de ſon octave, ainſi que de l'octave de ſa quinte, & de la double octave de ſa tierce majeure. Que parconſéquent la cauſe de la réſonnance des corps ſonores ne gît point dans ces corps mêmes, où elle ne peut ſe trouver d'aucune manière ; mais dans l'air qu'on doit conſidérer comme compoſé de différentes cordes propres à rendre divers ſons ; & dont chacune, étant miſe en mouvement, ébranle alors à ſon tour ſes harmoniques, & produit ainſi cette douce, &, je dirois preſque, cette occulte harmonie que les oreilles fines & exercées entendent quand on fait frémir une corde. Voilà, en peu de mots, quelle eſt l'opinion de Mairan, entièrement fondée, comme vous le voyez, ſur ſon célébre ſyſtême des particules d'air, différentes en grandeur & en mobilité ; ſyſtême par lequel il s'eſt haſardé à expliquer la propagation diſtincte de pluſieurs ſons ſimultanés. Mais le règne des ſyſtêmes eſt

de peu de durée ; ils tombent tous bientôt dans l'oubli, & l'on diroit qu'il y a des tems où l'on emploie autant de peines à les renverser, qu'on s'en est donné dans d'autres à les établir & à les défendre. Je n'exposerai pas ici les réflexions que j'aurois à faire sur celui de Mairan ; & je suis loin de croire que je pourrois nuire ou être favorable par mes raisonnemens à un systême de physique que vous avez étudié & dont vous avez fait l'éloge. Mais on ne peut pas dire la même chose de Cramer, d'Euler, d'Alembert, de M. de la Grange & de M. le comte Jordan Riccati, grands philosophes & habiles mathématiciens, qui tous ont attaqué, &, comme il paroît, entièrement détruit, l'un une partie, & l'autre une autre du systême de Mairan. Ce systême étant donc renversé, il faut que les conséquences que cet académicien a voulu en tirer relativement à la résonnance des corps sonores aient eu le même sort. Bien plus ; d'Alembert a démontré que, quand même le systême de Mairan auroit resté intact, on n'auroit jamais pu par son moyen expliquer le

phénomène dont il eſt ici queſtion ; & les démonſtrations de d'Alembert à cet égard ont paru aux yeux des autres mathématiciens, & ſur-tout à ceux de M. de la Grange, comme excellentes & inconteſtables. Je ne répéterai pas ici ce qui a été dit par des perſonnes d'un mérite auſſi éminent. Je m'adreſſerai ſeulement à quelques partiſans de Mairan, pour leur demander pourquoi en frappant un corps ſonore on entend plutôt l'octave de la quinte que la quinte même, & plutôt la double octave de la tierce majeure que la tierce même ? Mairan avoit déja donné la réponſe à cette queſtion ; ſavoir, que les vibrations du ſon principal, ainſi que de la quinte & de la tierce majeure ſont trop voiſines les unes des autres, que parconſéquent elles ſe trouvent confondues & deviennent indiſcernables pour l'oreille. Mais ſi cette raiſon eſt bonne dans un cas, elle doit l'être toujours. Comment ſe fait-il donc que dans les ſymphonies qu'on joue tous les jours, on diſtingue très-bien les tierces & les quintes ? D'où vient que le trop grand rapprochement ne

les altère & ne le confond pas alors ? Ajoutons à cela que les ſons ſont l'un par rapport à l'autre comme leur octave, & qu'entre l'unité & les deux tierces il y a le même rapport qu'entre le ſemi-ton & une tierce. Par conſéquent, ſi l'octave du ſon principal s'entend, & n'empêche pas qu'on entende auſſi l'octave & la diſtingue de la quinte ; pourquoi le ſon principal empêcheroit-t-il qu'on entende & diſtingue ſa quinte ? Finalement, je dis que, ſuivant le ſyſtême de Mairan, le ſon principal d'une corde ſeroit accompagné non-ſeulement de l'octave de la quinte & de la tierce majeure, mais également de la quarte, & que le ſon de la quarte ſeroit même plus ſenſible que le ſon de la tierce. Voici comme je le démontre. Le ſon principal eſt au ſon de la quarte dans le rapport de 3 à 4, & au ſon de la tierce majeure dans le rapport de 4 à 5 ; donc les vibrations du ſon principal & celle de la quarte ſe rencontrent & forment conſonnance après chaque troiſième vibration du ſon principal ; de même que les vibrations du ſon principal & de la tierce

majeure se rencontrent & se correspondent avec la quatrième vibration du son principal; donc le concours des vibrations du son principal & de la quarte est plus voisin & plus fréquent que le concours des vibrations du son principal & de la tierce majeure. Mais le son des cordes harmoniques, produit par le son principal, est, suivant le sentiment de quelques-uns, & particulièrement de Mairan, d'autant plus vif & d'autant plus sensible que le concours de leurs vibrations est plus fréquent, & plus rapproché de celles du son principal; donc la quarte devroit être entendue, & même plus sensiblement, que la tierce majeure. Et de fait, tous s'accordent à dire que la quinte s'entend plus sensiblement que la tierce, à cause que les vibrations de celle-ci se rencontrent avec les vibrations du son principal, après chaque seconde vibration de ce dernier; le son principal étant avec sa quinte comme 2 à 3. Or, le son de la quarte n'est pas seulement moins sensible que le son de la tierce, mais il ne se fait même pas entendre du tout. A moins donc

que de vouloir dire que la nature abhorre la quarte, ainsi que quelques philosophes ont enseigné qu'elle a de la répugnance pour le vuide, le systême de Mairan ne pourra pas s'accorder avec les phénomènes pour l'explication desquels il l'a inventé, & doit parconséquent être regardé comme défectueux & faux.

7°. D'après ce que je viens de dire, il paroît que M. de la Grange avoit très-fort raison de soutenir que jusqu'à présent on n'a rien avancé de vrai, ni même de vraisemblable sur la résonnance des corps sonores. J'ai donc justement lieu de craindre, que les conjectures que je vais hasarder sur cette matière ne soient regardées comme peu fondées, ou même comme absurdes & extravagantes. Mais quelles qu'elles soient, Monsieur, je les soumets à votre jugement; persuadé que vous voudrez bien les apprécier à leur juste valeur. Je pense que l'origine de la résonnance des corps sonores est la même que celle des couleurs que, dans l'optique, on appelle *accidentelles*. Par *couleurs accidentelles*, on entend celles qui se

montrent successivement à notre œil, dans le moment qu'un objet fort lumineux cesse tout-à-coup d'en frapper la rétine. Si après avoir regardé quelque tems le soleil, ou quelqu'autre objet qui réfléchit une grande lumière, on vient à fermer les yeux, on voit tout de suite une couleur blanche, après quoi une couleur jaune, ensuite une couleur rouge, & enfin une couleur bleue, laquelle ayant à son tour disparue, est remplacée par une tache obscure & informe. Or, ce sont ces couleurs blanche, jaune, rouge & bleue, que l'impression vive de quelque lumière produit successivement, qu'on appelle *accidentelles*, pour les distinguer des couleurs *réelles*, c'est-à-dire, de celles qui naissent immédiatement de l'action des objets extérieurs sur l'organe de la vue. On trouve dans les *Mémoires de l'Académie Royale des Sciences de Paris*, de l'année 1743, une fort belle dissertation de M. le comte de Buffon, sur les couleurs *accidentelles*. Il y en a une autre de M. de l'Epine, dans le dixième volume des *Nouveaux Commentaires de l'Académie de Péters-*

bourg. Giorino a de même traité cette matière ; mais il n'a pas été le premier qui en ait parlé, ainsi que le pense M. le comte de Buffon. Le subtil Mallebranche, dont les ouvrages sont peu lus des modernes, à cause peut-être qu'on ne les comprend guère, avoit déja fait mention, en 1699, des couleurs *accidentelles*. Mais quoiqu'il en soit de cela, l'origine de ces couleurs ne doit certainement pas être attribuée à des causes extérieures, puisque, comme je l'ai dit, on ne les apperçoit que lorsqu'on a déja les yeux fermés. Elles prennent donc leur origine dans les yeux mêmes, & cela de la manière suivante, ainsi qu'on le pense généralement. Le mouvement imprimé aux fibres des nerfs optiques ne cesse pas, comme tout le monde le sait, au moment même que vient à finir l'action qu'elles éprouvent des objets extérieurs. Ces fibres conservent encore pendant quelques tems le mouvement qui leur a été imprimé, & ne le perdent qu'insensiblement. Ce mouvement, qui s'affoiblit peu-à-peu, est précisément ce qui produit le phénomène des

couleurs *accidentelles*. La diverſité des couleurs, & des ſenſations en général, ne vient que du mouvement plus ou moins ſenſible excité dans les fibres des ſens. Mais, que dis-je, la diverſité ? Les ſenſations contraires mêmes n'ont peut-être pas d'autre ſource que le plus ou le moins de ces mouvemens ſuſmentionnés. Une ſenſation agréable ne devient-elle pas douloureuſe par ſa trop grande vivacité ? Et comment eſt-ce que s'accroît la vivacité d'une ſenſation, ſi ce n'eſt par l'augmentation du mouvement des fibres qui la produiſent. Il faut donc regarder comme un fait certain, que c'eſt le mouvement des fibres optiques, affoibli par degré, qui réveille ſucceſſivement dans l'eſprit les ſenſations des couleurs nommées plus haut. Or, ne ſe pourroit-il pas, que ce qu'on reconnoît généralement arriver aux fibres optiques, ait également lieu par rapport aux fibres acouſtiques ? Et de même que les nerfs optiques, quoiqu'ils n'aient reçu l'impreſſion que d'une ſeule couleur, en font néanmoins appercevoir ſucceſſivement pluſieurs ; ne feroit-il pas poſſible

que le ſens de l'ouïe nous fît entendre pluſieurs ſons, quoiqu'il n'ait en effet reçu l'impreſſion que d'un ſeul? En un mot, ne ſe pourroit-il pas, que les réſonnances des corps ſonores fuſſent *accidentelles*, ainſi que le ſont les couleurs auxquelles on donne ce nom? L'analogie, me direz vous, induit ſouvent en erreur. Cela eſt vrai; mais il ne faut pas pour cela la rejetter de la phyſique. On ne doit pas eſtimer plus qu'ils ne vallent les argumens qu'on tire de l'analogie; & comme ce ne ſont que de ſimples probabilités, on fait mal de les donner pour des démonſtrations. Si l'analogie ſéduit quelquefois les philoſophes, & les fait tomber dans des erreurs, cela ne doit pas, à proprement parler, être attribué à cette manière de raiſonner, mais ſeulement à ceux qui ne ſavent pas en faire un bon uſage. La reſſemblance ſur laquelle ſe fonde l'analogie, n'eſt ſouvent qu'apparente; & il n'eſt pas rare que deux choſes qui, ſous un certain aſpect, paroiſſent ſemblables, préſentent de grandes diſparités, quand on les conſidére ſous mille autres points de vue.

Mais en laiſſant là l'analogie, dont je ferai néanmoins toujours un grand cas, je dis : que la réſonnance des corps ſonores devant avoir une cauſe qui la produit, cette cauſe ſe trouve ou dans le corps même qui forme le ſon, ou dans l'air qui le propage, ou bien dans l'oreille qui le reçoit. Or, il eſt prouvé juſqu'à l'évidence, par ce qui a été dit plus haut, que cette cauſe ne peut être ni dans le corps ſonore, ni dans l'air ; que parconſéquent elle doit ſe trouver dans l'oreille, de même que la cauſe des couleurs *accidentelles* eſt dans l'organe de la vue. Il y a même plus. Si l'on frappe trois cordes qui rendent les ſons *mi ſol ſi*, on n'entendra alors qu'un parfait accord mineur; mais ſuivant le ſyſtême des ſons ſimultanés le *mi* en fait entendre le *ſol dièſe*, le *ſol* donne naiſſance au ſon *re*, le *ſi* au *fa dièſe*; de manière que l'oreille eſt frappé dans le même-tems des ſons *re mi, fa dièſe, ſol, ſi dièſe*. Or, on s'apperçoit bien que ces ſons ſimultanés doivent produire une terrible diſſonnance : donc les trois ſons ſuſmentionnés, loin de former un doux

accord, feront très-désagréables pour l'oreille; ce qui certainement n'a pas lieu. Qu'on ne m'allégue pas que la résonnance des harmoniques doit être fort foible, & se trouver couverte par la résonnance des principaux sons; car quelque foible que puisse être cette résonnance, elle est néanmoins toujours *sensible;* de sorte que le mauvais effet qui en résulte, doit également être *sensible.* Rameau n'a pas voulu trouver bon l'accord de l'*ut mi sol dièse*, mis en avant par d'Alembert, par la seule raison que l'*ut* faisant résonner le *sol* naturel, ce *sol* feroit dissonnance avec le *sol dièse.* N'est-il pas vrai que Rameau, en mettant cela en question, est tacitement convenu, que la résonnance des harmoniques est en état de détruire sensiblement la bonté d'un accord. Que faudra-t-il donc dire? Peut-être que l'accord de la tierce mineure n'est pas véritablement un accord? Mais quelle folie n'y a-t-il pas de vouloir sacrifier le témoignage de ses propres sens, au caprice & à la vanité d'un système? Pourquoi ne pas dire plutôt tout bonnement que cette réson-

nance ne peut pas nuire à l'harmonie de la tierce mineure, à cause qu'elle n'existe réellement pas? Finalement, les harmoniques du son principal ne s'entendent point du moment qu'on fait résonner un corps sonore. Et pourquoi cela, je vous prie? A cause, me donne-t-on pour réponse, que le son principal est du premier moment si fort qu'il couvre & étouffe les autres; ce qui fait qu'il est nécessaire que ce principal son diminue & s'amortisse pour que les harmoniques, qui sont délicates & fines, puissent devenir sensibles à l'oreille. Mais, répliquerai je, n'est-il pas à croire, que pendant que le son principal diminue de force, les harmoniques s'affoiblissent également? Et un son ne s'affoiblit-il & ne disparoît-il pas d'autant plutôt, qu'il est plus léger & plus foible. Parconséquent, le son principal qui est plus fort que tous les autres, doit aussi durer plus long-tems; donc, c'est lorsque le son principal cesse que les harmoniques commencent à se faire entendre; & cela parce que les harmoniques naissent au moment même que le son
principal

cipal vient à manquer; de même que les couleurs *accidentelles* paroissent après que la couleur *réelle* a disparue, à cause que c'est par son évanouissement qu'elles sont produites. A ces raisons, je joindrai l'autorité des anciens & des modernes. Vous savez que parmi les problêmes d'Aristote touchant la musique, on trouve entr'autres celui-ci : « Pourquoi le » son devient-il plus aigu en s'affoiblis- » sant » ? Les anciens étoient donc persuadés que les sons aigus *n'accompagnoient pas* le son principal, mais qu'ils y *succédoient ;* & que le son principal est celui qui, en se perdant, se transforme en ces sons aigus; ce qui est exactement aussi ce que je soutiens. Le père Mersenne, dans son livre *De Instrumentis Harmonicis*, en rapportant les expériences qu'il avoit faites sur la résonnance des corps sonores, assure qu'outre la douzième & dix-septième, il a encore entendu la vingt-troisième; mais savez vous quand? *Circa finem soni naturalis.* Il est inutile au reste de produire l'autorité du père Mersenne. Tout le monde convient que ce n'est que lorsque le son prin-

cipal vient à manquer, que la résonnance en question se fait entendre. Donc, en *supposant* que les harmoniques accompagnent le son principal, on *ne le prouve pas*; & l'expérience est plus en faveur de mon opinion que du système contraire. Je vous ai maintenant déclaré ce que je pense, concernant l'origine de la résonnance des corps sonores; savoir, que de la même manière que les couleurs *accidentelles* naissent de la disparition de la couleur *réelle*, les harmoniques proviennent de l'affoiblissement du mouvement donné au tympan de l'oreille par le son principal.

8°. Mais il se présente ici une expérience de M. le comte Jordan Riccati, par laquelle il semble qu'on peut démontrer que la résonnance des corps sonores est réelle, & qu'elle tire son origine du corps sonore même. M. le comte Riccati pense qu'un corps sonore en vibration forme outre le son principal, qu'il appelle 1, une série de sons qu'il désigne par $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{5}$, &c. Que ces sons se forment véritablement tous, & existent ensemble unis dans le corps sonore, est ce

qu'il cherche à prouver de la manière suivante. Frappez, dit-il, une corde, pour qu'elle frémisse ; après quoi pressez incontinent avec un ressort, ou avec quelque léger obstacle, le point qui divise la corde en deux parties égales ; & le son de la corde entière se trouvant amorti par-là, on entendra clairement & distinctement le son $\frac{1}{2}$ des deux demi parties de la corde. Pareillement, si l'on applique le ressort ou le léger obstacle à l'un ou à l'autre des deux points qui divisent la corde en trois parties égales, on entendra le son $\frac{1}{3}$ de ces parties ; & par un semblable moyen, on parviendra à obtenir les sons $\frac{1}{4}\,\frac{1}{5}\,\frac{1}{6}$. Qu'on ne s'imagine pas, ajoute-t-il, qu'avant d'avoir appliqué le ressort ou le léger obstacle à quelques-uns des points susmentionnés, comme, par exemple, au point du milieu, le son $\frac{1}{2}$ n'existoit pas dans la corde ; & que c'est par l'attouchement du ressort ou du léger obstacle qu'on l'y a introduit, en déterminant la corde à frémir d'une manière différente qu'elle frémissoit auparavant. Pour qu'une corde puisse produire l'octave du son

qu'elle rend naturellement, il faut que son point du milieu devienne immobile, afin qu'elle soit divisée en deux parties égales. Parconséquent, c'est le heurtement & le mouvement imprimé de ce point du milieu, qui est la manière la moins propre qu'on puisse imaginer pour communiquer à la corde les vibrations d'où naît le son de l'octave; & le frappement ou l'application du léger obstacle au point du milieu ne peut pas être la cause de la formation du son $\frac{1}{2}$, ou de l'octave, lequel existoit donc déja dans la corde même, quoique mêlée & confondue avec le son principal. Pour dire la vérité, ce raisonnement ne me satisfait pas entièrement; & je pense qu'on pourroit répondre, que le léger obstacle, appliqué au point du milieu de la corde, ne sert point à frapper ce point, & à y produire de nouvelles vibrations, qui, en se propageant ensuite le long de la corde, en font entendre l'octave; mais qu'il sert, au contraire, à le rendre aussi immobile qu'il est possible, & à diviser ainsi la corde en parties égales; division qui fait que

les deux parties mêmes frémiſſent avec une double vélocité & rendent le ſon de l'octave, non par le coup que la corde vient de recevoir dans ce moment, mais par le mouvement qui l'agitoit déjà. Suppoſé qu'on pût diminuer de moitié la longueur du balancier d'une pendule pendant qu'il eſt en mouvement, la moitié qui reſteroit, redoubleroit ſur-le-champ ſes oſcillations; cependant cette accélération des oſcillations ne devroit pas être attribuée à la nouvelle impulſion qu'on y auroit donnée, mais ſeulement à la moindre longueur du balancier. Qu'une corde, dans la tierce partie de laquelle on a déja mis un obſtacle, réſonne, quand on la frappe, plus vivement dans la ſixième partie que dans ſa troiſième partie, où il n'y a aucun obſtacle, eſt un phénomène qui me paroît fort facile à expliquer, par ce que M. le comte Riccati dit lui-même; ſavoir, que le plus grand rapprochement des ſoutiens fait que la corde offre plus de réſiſtance; de ſorte qu'elle acquiert une vibration plus preſſée.

9°. Si l'on frappe à la fois deux

cordes, dont les ſons s'expriment entr'eux par des nombres, toutes les fois que le plus petit de ces nombres n'eſt pas égal à un, on entend toujours dans l'air un troiſième ſon déſigné par l'unité. Si, par exemple, deux cordes rendent les ſons 3, 5, il ſe fera entendre dans l'air le ſon 1, à qui les ſuſdits ſons 3, 5, ſe rapportent: celui-ci en quinte au-deſſus de l'octave, celui-là en tierce majeure au-deſſus de la double octave. M. le comte Riccati croit que l'origine d'un pareil phénomène doit ſe chercher dans l'air; &, en ſuivant le ſyſtême des nœuds, il explique le troiſième ſon de Tartini de la manière que voici. Qu'on s'imagine, dit-il, deux cordes *E*, *F*, qui, étant miſes en vibration, rendent les deux ſons 3, 5, & la corde droite *B D*, qui repréſente une corde d'air d'une longueur indéfinie. Qu'on commence par frapper ſeulement la corde *E*. La corde d'air *B D*, ne peut pas rendre le ſon de la ſuſdite corde, qu'en ſe partageant dans les parties *bs*, *sr*, *rc*, chacune deſquelles eſt de la même longueur que la corde *E*. Parconſéquent les points *s*, *r*, *c*, ſeront

dans ce cas autant de nœuds, c'est-à-dire, qu'ils demeureront immobiles. Par la même raison, en supposant que la corde *F* résonne seulement, la corde d'air *B D* vibrera, divisée dans les parties *bq*; *qm*, *mo*, *oz*, *zc*, & il se formera des nœuds dans les points *q*, *m*, *o*, *z*. Mais si les deux cordes *E*, *F*, frémissent ensemble, alors il n'y aura aucun nœud dans toute la longueur *B c* de la corde d'air, à cause que les points *q*, *m*, *o*, *z*, doivent vibrer par le moyen de la corde *E*, & qu'il faut que les points *s*, *r*, vibrent également par le moyen de la corde *F*. L'unique point immobile sera en *C*, où se trouvent les nœuds des deux cordes. Par-conséquent, la portion *B c*, de la corde d'air frémira toute entière; & comme elle ne peut rendre ni le son de la corde *E*, ni celui de la corde *F*, elle en fera entendre un troisième, ce qui n'est pas difficile à déterminer. Qu'on appelle un pareil son *x*. Nous avons déja supposé que la corde *E*, rend le son 3. Les sons des deux cordes sont entre eux en raison réciproque de la longueur des deux cordes mêmes.

La longueur de la corde *E* étant donc égale à la portion *B S*, de la corde *B c*, on aura $\frac{1}{bs} : \frac{1}{bc} = 3 : x$. Mais *b s* eſt égal à $\frac{bc}{3}$, & parconſéquent, $\frac{1}{bs} = \frac{3}{bc}$; donc en faiſant la ſubſtitution, on aura $\frac{3}{bc} : \frac{1}{bc} = 3 : x$; & parconſéquent $\frac{3x}{bc} = \frac{3}{bc}$, & $3x = \frac{3bc}{bc}$, & finalement $x = \frac{bc}{bc} = 1$. On trouve de la même manière, que le ſon de la corde *B c* eſt, par rapport à l'autre de la corde *F*, pareillement exprimé à l'unité. Tel eſt, en peu de mots, la manière ingénieuſe & facile par laquelle M. le comte Riccati a expliqué le phénomène du troiſième ſon de Tartini, & dont on peut tirer deux belles conſéquences. La première, c'eſt que ſi le ſon de la corde *E*, ou celui de la corde *F* eſt exprimé par l'unité, le phénomène du troiſième ſon manquera entièrement; &, en effet, ſi l'on ſuppoſe que la

corde E, laquelle faiſant entendre le ſon 3, en rende le ſon 1 ; la proportion $\frac{3}{bc} : \frac{1}{bc} = 3 : x$ ſe trouvera changée en celle-ci $\frac{1}{bc} : \frac{1}{bc} = 1 : x$; d'où il paroît que $x = 1$, & par conſéquent, la corde Bc rendra dans ce cas le même ſon que la corde E, & non pas un ſon différent. Véritablement, l'expérience enſeigne que les proportions 1 : 2, 1 : 3, 1 : 4, &c. ne produiſent pas le troiſième ſon. La ſeconde conſéquence qui réſulte de ce qui a été dit juſqu'ici, c'eſt que le troiſième ſon de Tartini eſt un phénomène oppoſé à celui de Rameau. Suivant ce dernier, en excitant un ſon, qu'il appelle principal, on fait entendre auſſi ceux de ſa tierce & de ſa quinte ; tandis que, ſuivant Tartini, ce ſont la tierce & la quinte qui font naître le ſon principal. La théorie de M. le comte Riccati eſt, ſans contredit, fort belle ; cependant deux raiſons, qui me ſemblent aſſez fortes, ne me permettent pas de l'adopter. Une pareille théorie ſuppoſe en premier lieu, que le ſyſtême

des nœuds eſt exact ; mais il n'a pas encore été prouvé aſſez clairement, pour qu'il ne laiſſe rien à déſirer ; & ce que M. le comte Riccati dit touchant la corde *B c*, dans laquelle, ſelon lui, il ne peut ſe former aucun nœud, peut être appliqué, en général, à toutes les cordes, ainſi que je l'ai déja remarqué dans le troiſième paragraphe. En outre, l'air eſt un fluide, & la nature des fluides eſt, comme vous le ſavez, telle que la moindre preſſion ou le moindre mouvement qu'il éprouve dans quelqu'une de ſes parties, ſe communique & ſe propage également par-tout. Parconſéquent, ce qui arrive à la corde d'air *B c* doit de même, ni plus ni moins, avoir lieu dans toutes les autres ; ce qui prouve que toutes rendront, à l'égal de la corde *Bc*, le ſon 1, & aucune les ſons 3, 5, qu'on ne peut entendre en aucune manière, n'y ayant point de cordes d'air pour les recevoir & les propager.

Quant à moi, il me ſemble que le phénomène du troiſième ſon de Tartini eſt réel & non pas imagi-

naire, ainſi que d'habiles gens l'ont cru & le penſent encore. Je ſoupçonne qu'il peut avoir la même origine que le phénomène de la réſonnance. Les fibres des oreilles, frappées par un ſon ſimple rendent, ſelon moi, à la fin de leur mouvement la tierce & la quinte du ſon principal même. Et pourquoi donc frappées dans le même tems, & du ſon de la tierce & du ſon de la quinte, ne pourroient-elles pas à la fin de leur mouvement compoſé, faire entendre quelquefois le ſon principal, c'eſt-à-dire, le troiſième ſon de Tartini? Un pareil ſon ne commence de même à ſe faire entendre, que lors de l'affoibliſſement & de l'extinction des ſons qui le font naître; parconſéquent, on y peut appliquer avec juſteſſe, les réflexions que j'ai faites au ſeptième paragraphe, touchant le phénomène de la réſonnance. Mais ce que je viens d'avancer, ne doit être regardé que comme de ſimples conjectures. Autant il eſt facile de démontrer l'inconſéquence des fauſſes explications, autant il eſt mal-aiſé de bien prouver celles qui ſont fondées ſur la vérité;

DE L'INFLUENCE
DES
BELLES-LETTRES
SUR LES HAUTES SCIENCES;
PAR M. J. G. HERDER (1).

TRADUIT DE L'ALLEMAND.

CETTE differtation manqueroit d'ordre & de méthode, fi je ne commençois pas par déterminer avant tout ce que l'on entend par belles-lettres & hautes fciences. Il y auroit peu de chofe, ou plutôt rien, à dire de l'influence des premières, fi, d'après l'opinion d'une jeuneffe volage & ennemie de toute application férieufe, elles fe bornoient à la lecture de quelques fades romans, de poéfies légères, de critiques fuperficielles ou de journaux amufans. Comme l'abus de ces mots

(1) Cette differtation eft tirée des Mémoires de l'académie électorale de Bavière.

eſt très-commun aujourd'hui, & que l'académie électorale deſire probablement, que la réponſe à la queſtion propoſée, ſoit d'une utilité pratique ſous tous les rapports; je ſuis, à mon grand régret, forcé de commencer cette diſſertation par l'examen de l'abus de la choſe même & de ſon influence nuiſible, avant que de pouvoir m'occuper du meilleur uſage des belles-lettres & des avantages qui peuvent en réſulter.

Les difficultés rebutent toujours la jeuneſſe : avide de jouiſſances, elle aime à parcourir des routes faciles, ſurtout lorſqu'elles ſont parſémées de fleurs. Il n'eſt donc pas ſurprenant de voir les jeunes gens préférer aux auteurs anciens, les ſeuls modèles du beau, à la philoſophie, à la théologie & à toutes les connoiſſances ſolides, les ouvrages d'eſprit & de pur agrément écrits dans leur langue, pour en remplir leur imagination. C'eſt ainſi qu'ils s'occupent dans les écoles & dans les académies. Le goût recevant ſa direction dans les premières années de la vie, il eſt rare qu'il change dans un âge plus avancé; auſſi voyons

nous de prétendus littérateurs & amateurs des beaux-arts dans tous les états. La tribune ſacrée nous offre des orateurs poëtes; le juriſconſulte veut paroître bel eſprit; le philoſophe remplace les raiſonnemens ſolides par de riantes images; l'hiſtorien, maîtriſé par une imagination poétique, crée les événemens & les dates pour les adapter à ſon ſyſtême; les naturaliſtes & les médecins mêmes inventent des hypothèſes pour ſe diſpenſer d'étudier la nature. La frivolité l'emporte ſur les études ſérieuſes; l'imagination uſurpe les droits du jugement, & les productions ſuperficielles ſe multiplient à meſure que le mauvais goût les prône, & que la ſéduiſante facilité de pouvoir ſe faire une réputation à peu de frais, porte à négliger toute application ſérieuſe & ſoutenue.

Le mal qui en réſulte pour tout homme égaré dans ces fauſſes routes, eſt ſouvent irréparable; & il n'eſt pas moins nuiſible aux belles-lettres & aux ſciences, qu'on auroit pu illuſtrer par des études mieux dirigées. On ne parvient à rien ſans travail & ſans peine. Quelque ſoit le prétexte qui en-

gage la jeunesse à s'y refuser, elle aura toujours le désavantage de n'avoir ni développé, ni exercé ses facultés intellectuelles; & riche en illusions, elle sera pauvre en connoissances solides. Un jeune homme dont l'éducation a été bornée à l'étude des belles-lettres, ressemble au voluptueux qui demeure enchanté dans les jardins d'Armide ou dans la grotte de Calypso. Pour lui le beau n'est qu'un coloris agréable & superficiel; il le poursuit comme un léger nuage qui lui échappe au moment qu'il croit le saisir.

Les dehors brillans n'annoncent pas toujours un mérite réel. Il n'appartient pas au jeune homme sans expérience, ni à la coquette énervée par les plaisirs, de décider du beau. Les livres à la mode peuvent flatter l'imagination, mais ils n'intéresseront jamais ni l'esprit, ni le cœur. Le jeune homme qui dévore avec avidité ces productions éphémères, où le bon se trouve avec le mauvais caché sous les fleurs, ne peut jamais en retirer la moindre utilité; au contraire, son goût se déprave, son ame incertaine s'accoutume aux mauvaises impressions;

la

la ſphère de ſes idées ſe rétrécit; ſes études étant bornées aux productions ſuperficielles de ſes contemporains, ſes connoiſſances ne peuvent s'étendre au-delà, & les anciens modèles du ſublime & du beau ſont perdus pour lui. Quelle influence peut-on attendre des belles-lettres, lorſqu'un jeune-homme élèvé de cette manière s'érige en juge ? Les critiques modernes, formés à cette école, ſont préciſément ce que les ſophiſtes furent du tems de Socrate. Ils ſavent tout; ils décident de tout; ils ont appris l'art d'étourdir par un docte bavardage qu'ils emploient à tout propos, principalement pour parler de ce qu'ils n'entendent pas eux-mêmes; car alors ils ſe haſardent à donner l'eſſor à leur eſprit & à raiſonner à perte de vue ſur des choſes dont ils n'ont aucune idée.

Les gens de cette eſpèce empoiſonnent par leur ſouffle empeſté chaque ſcience dont ils s'occupent. Quel être mépriſable qu'un élégant théologien à la moderne! Ce n'eſt pas la parole de Dieu qu'il prêche, mais il s'attache à des périodes bien arrondies, & débite des hexamètres de Klopſtock, ou de la morale de Crébillon. En expliquant l'Ecriture

Sainte, il la traveſtit, dans ſes verſions, en hiſtoire ancienne ou en poëme à la moderne ; & il commente Moïſe, David & S. Jean, comme on pourroit commenter l'Arioſte, Milton & la Fontaine. Sa religion eſt un cours de philoſophie ſur les opinions théologiques, & ſa prudence paſtorale le rend facile ſur toutes les erreurs à la mode & ſur tous les vices utiles. Les belles-lettres ne peuvent ſervir que de vernis trompeur ou de marotte à un homme de cette eſpèce, qui, méconnoiſſant la dignité de ſon état, n'y conforme pas avec ſévérité ſa penſée, ſes actions & ſes vues.

Je paſſe ſous ſilence les juriſconſultes & les médecins, pour faire par quelques traits l'eſquiſſe du bel eſprit, qui l'ayant été dans la philoſophie, veut l'être encore dans l'hiſtoire, & même dans les mathématiques. Lorſque pour traiter ces matières il ſe ſert d'un ſtyle élégant, de piquantes antithèſes, de pompeuſes deſcriptions, d'images, de comparaiſons, de bons mots & d'anecdotes ; lorſque ſans nous dire ce qui eſt arrivé, il nous dépeint ce qui auroit dû arriver ; lorſqu'enfin il

n'expofe pas le fait, mais le couvre de fleurs pour le laiffer deviner ; ne peut-on pas s'écrier : ô, le beau philofophe ! l'admirable hiftorien ! le géomètre fpirituel ! l'excellent critique ! La décadence des belles-lettres & des hautes fciences eft inévitable, quand de pareils docteurs donnent le ton & fervent de modèles. Dans leurs mains, l'Ecriture - Sainte fe transforme en revêries extatiques ; la religion devient un amas d'opinions difparates & incohérentes ; la philofophie s'attache à l'agréable au lieu de chercher l'utile, & abandonne la vérité pour courir après le clinquant. Que peuvent être l'hiftoire fans la vérité, les fciences fans la certitude & fans une méthode févère, la morale fans mœurs & fans règles certaines, enfin, une prétendue fageffe qui ne confifte qu'en de brillantes folies ? Ces êtres ridicules fe multiplient dans toutes les claffes de la fociété ; ils ravagent le domaine des belles - lettres, comme les chenilles détruifent l'efpérance du cultivateur.

La première fcience, fans doute, c'eft celle de fe bien conduire dans le

monde ; & combien n'y a-t-il pas de gens qui l'ont vainement cherchée dans l'abus des belles-lettres ! L'amour, cette inépuiſable ſource de plaiſirs purs pour les cœurs ſenſibles, ne s'apprend pas dans les romans. Ceux qui s'adonnent à ce genre de lecture, ne rencontrent nulle part les héros ou les héroïnes que leur imagination exaltée enfante. Etrangers au monde qu'ils habitent, ils deviennent incapables de jouir du bonheur que la nature leur préſente. Comment un jeune-homme volage & avide de jouiſſances peut-il jamais devenir un digne époux, un père tendre, un miniſtre infatigable de la choſe publique, un juge intégre & éclairé, un médecin actif & compatiſſant, un philoſophe laborieux, en un mot, un bienfaiteur de l'humanité ? Dans aucun état on ne peut ſe rendre utile à la ſociété, ſans des connoiſſances acquiſes par un travail opiniâtre, & ſans les qualités du cœur formées par une bonne éducation. Eſt-ce en nous attachant ſans ceſſe à la frivolité & à l'agréble, que nous pouvons éſpérer d'y parvenir ? Les talens ne s'acquièrent

pas ſans peines ; le ciel y attache ſes dons & le plus précieux des biens, celui d'une bonne conſcience. La conviction intime d'avoir rempli nos devoirs dans toute leur étendue ne tient pas aux éloges étrangers , ni aux ſophiſmes de l'amour-propre. Heureux celui qui peut ſe glorifier de cet ineſtimable avantage ; il poſſède la plus belle, la plus ſublime des ſciences, celle de bien vivre. Tout ce qui ne mène pas directement à ce témoignage d'une bonne conſcience, n'eſt que pure vanité, qu'illuſion dangereuſe. Les révolutions des empires, la plupart des malheurs particuliers, la corruption des mœurs & la décadence des ſciences, des belles-lettres & des beaux-arts, ont leur origine dans la frivolité dont le bel eſprit empoiſonne l'égliſe, les palais des ſouverains, & la ſociété. Plaiſe donc au ciel qu'on puiſſe à jamais tarir cette ſource, & les maux nombreux qui en découlent n'affligeront plus notre ſiècle.

Dans l'état actuel des choſes, ce qu'on peut faire de mieux ſe borne à fixer par des idées claires, & à prouver par des exemples, le nouvel

ordre qu'il convient d'établir pour arrêter les progrès du mal. C'eſt-là précifément l'objet de la queſtion : *Quelle influence peuvent avoir ſur les hautes-ſciences, les belles-lettres bien dirigées & bien cultivées?*

Le but principal de la culture des belles-lettres, eſt de rectifier & de former les forces ſecondaires de l'ame : l'eſprit, l'imagination, la ſenſibilité, les penchans phyſiques, les paſſions, les inclinations ainſi que les jouiſſances. Cette explication prouve ſuffiſamment qu'elles ont une grande influence ſur les hautes-ſciences, qui occupent le jugement & la raiſon, la volonté & les ſentimens.

Toutes les facultés de notre ame ſe réduiſent à une ſeule. Si nous les prenons ſous différentes modifications, ce n'eſt uniquement que par comparaiſon ou à cauſe de leurs différens rapports. Au vrai, il eſt impoſſible qu'il exiſte une raiſon ſaine, ſans des ſens sûrs & bien exercés; un jugement juſte, ſans une imagination ſoumiſe & obéiſſante; une volonté ſage & un bon caractère ſans des paſſions & des inclinations bien reglées. Il y auroit donc de la folie

à vouloir ſe livrer aux hautes-ſciences ſans cultiver les belles-lettres.

A-t-on jamais vu qu'un homme d'un jugement droit ait été induit en erreur par le rapport de ſes ſens, ou trompé par ſes yeux ou par ſon imagination, lorſque ſa raiſon étoit ſaine? L'empire ſur ſa volonté ne peut ſe concilier avec des paſſions rebelles, ni avec une imagination deréglée ; & celui qui aura appris à les maîtriſer pourra auſſi rompre les liens de ſes plus ſecrètes inclinations ſans le ſecours d'aucune force étrangère. Les belles-lettres doivent donc guider nos ſens, notre imagination, nos inclinations & nos deſirs : elles ſont le miroir de la vérité, qui ne ſe manifeſte ſouvent aux hommes qu'en apparence; elles doivent préparer nos ames à recevoir la vérité & la vertu. Il eſt impoſſible de donner une idée plus juſte & plus noble de leur excellence & de leur utilité.

Les ſens & leurs perceptions, ainſi que les inclinations & les deſirs ſecrets, ſe réveillent d'abord dans notre ame; le jugement & la raiſon viennent enſuite, & la vertu communément beaucoup plus tard encore, ſur-tout ſi l'on néglige d'en faire naître le germe de bonne

heure. Il ſuit de-là, que l'inſtitution de la jeuneſſe doit être proportionnée à ſes forces ; qu'il faut commencer par les ſens & les préparer par des moyens analogues. Des règles faciles, & mieux encore de bons exemples, rempliront ce but. Les belles-lettres offrent les unes & les autres ; ainſi la nature & l'ordre du développement de l'ame humaine nous fourniſſent une nouvelle preuve de l'utilité des hautes-ſciences, de même que de la néceſſité & de l'avantage de cultiver de bonne heure les belles-lettres.

Lorſqu'on a donné une fauſſe direction à la mémoire, aux ſens, à l'eſprit, à l'imagination, aux penchans & aux inclinations d'un jeune homme, quelles idées peuvent alors exercer ſon jugement dans un âge plus avancé, & de quelles formes & formules ſe ſervira-t-il ? Que peut ſa volonté, lorſque la force d'imaginer, de vouloir & d'agir avec juſteſſe eſt perdue ? Ce ſeroit chercher à combattre avec des armes briſées, ou à produire le chef-d'œuvre de l'art avec des inſtrumens émouſſés.

Semblables à l'aurore qui dévance le

char du ſoleil, les belles-lettres doivent précéder les hautes-ſciences. Elles diſſipent les ténébres de l'ame ; elles l'échauffent & y répandent la lumière éclatante de la vérité ; elles ſement ce que les autres ſciences récoltent ; & c'eſt en ſuivant cette méthode que les travaux du printems aſſurent les tréſors de l'automne.

Les ſens & les paſſions, l'imagination & les inclinations, peuvent ſous un certain point de vue, devenir les plus grands ennemis du bon & du vrai. Les a-t-on domptés & transformés en amis ſûrs, alors les hautes-ſciences triomphent ſans le moindre obſtacle. La vraie philoſophie eſt celle qui, non-ſeulement ne ſe trouve pas en oppoſition avec les ſens, mais qui s'occupe à les conduire, ainſi qu'à en épurer & à en déterminer la direction. L'hiſtoire reprend ce ton noble & décent, où l'événement ſemble choiſir l'expreſſion comme le corps qu'il doit animer. La juriſprudence applique des lois claires & préciſes aux faits. La théologie agit ſur le cœur des hommes avec la dignité, la vérité, & la noble ſimplicité qui manifeſtent le Dieu dont

elle eſt l'organe. Ainſi, lorſque les belles-lettres ſont cultivées avec fruit, les hautes-ſciences en reçoivent plus d'éclat & de force.

Je m'aperçois bien de la difficulté dans laquelle je me ſuis engagé; je ſais qu'on peut me demander quelles ſont ces belles-lettres dont l'influence eſt ſi puiſſante? Sans me détourner de ma propoſition, je me bornerai à répondre, que les belles-lettres, ſuivant l'idée que je m'en forme, doivent mériter ce nom, en ayant pour but l'utilité pratique que je viens d'expoſer. Les lettres, loin de mériter le nom de belles, deviennent mépriſables, lorſqu'au lieu de règler l'imagination, elles ne ſont que l'exalter & la pouſſer dans une fauſſe route; quand elles abuſent de l'eſprit au lieu de le faire ſervir d'ornement à la vérité; & lorſque, loin d'appaiſer les paſſions, elles les excitent & les flattent. Je ſuis ſûr qu'à cet égard, les anciens avoient de grands avantages ſur nous. La poéſie, l'éloquence, l'éducation, l'inſtitution privée & publique renfermoient chez eux plus de ſageſſe, & avoient des rapports plus directs à la vie civile que le jargon de nos écoles.

Sous ce point de vue, l'étude des anciens est donc aussi la vraie science du beau, & c'est elle qui nous prépare aux connoissances plus élèvées.

Où, par exemple, trouve-t-on cette noble & mâle élocution, qui rend la vérité si sensible & si belle, si ce n'est chez les Grecs & les Romains ? Celui qui veut parler le langage de la nature, n'est-ce pas de leurs poëtes qu'il doit l'apprendre. Et la sagesse du gouvernement civil, où la trouve-t-on mieux que dans leur histoire & dans leur éloquence ? Homère fut le premier philosophe, & Platon a été son disciple. Xénophon & Polybe, Tite-Live & Tacite, sont les grands hommes d'état & les scrutateurs du cœur humain auxquels Machiavel & Grotius, sont redevables de leur science. Demosthène & Cicéron sont les jurisconsultes dont on apprend plus que le nombre & l'harmonie de la période. Et quel est en effet le génie supérieur dans les tems modernes, qui dans sa science ne s'est pas perfectionné à l'école des anciens ?

Le théologien, par exemple, doit étudier & expliquer l'Ecriture-Sainte;

mais pourra-t-il y réussir sans une connoissance particulière des auteurs anciens, & sans avoir formé son goût par les belles-lettres. Dans les siècles barbares cette étude & l'emploi plus éclairé de l'Ecriture-Sainte étoient inconnus. Leur époque a été la même que celle de la renaissance des lettres, & leurs progrès ont été égaux. Une partie des livres sacrés est poétique : peut-on l'expliquer avec succès sans avoir le sentiment du beau & du vrai dans la poésie ? Des milliers de commentateurs qui se sont arrêtés à disséquer les prophêtes & les pseaumes d'après le dogme & la lettre grammaticale, en ont donné de fausses interprêtations, parce que l'esprit du langage poétique ne les inspira jamais. L'histoire & les préceptes même de l'Ecriture-Sainte sont pleins d'images & de tableaux pris dans la nature; personne ne pourra les comprendre ou en profiter, s'il n'a appris auparavant à en pénétrer le sens.

L'orateur sacré doit s'adresser au peuple. Comment lui parlera-t-il s'il ne le connoît pas ? Trouvera-t-il le chemin du cœur, tandis qu'il ignore lui,

même ce que c'est que d'être sensible? Il doit appliquer l'histoire & la morale d'un autre siècle au sien : y réussira-t-il, s'il ne connoît ni l'un ni l'autre, & si son parallèle manque de justesse ? On pourroit citer un grand nombre d'erreurs & de faux pas que cette ignorance & ce défaut d'étude ont causés dans toutes les parties de la théologie, si ce détail étoit ici à sa place.

D'autres ont suffisamment prouvé avant moi que la jurisprudence y gagneroit, si la saine raison & la vérité distinguoient davantage ses recherches & son style. Personne ne doutera que l'histoire & la science politique s'associent d'elles-mêmes à la culture des belles-lettres. La première qui peint l'homme, l'autre qui enseigne à le gouverner, n'exigent-elles pas une étude approfondie du cœur humain, de ses passions, & des moyens de diriger celles-ci vers la félicité publique? Dans un âge plus mûr, presque tous les esprits solides abandonnent les jeux folâtres des Muses, pour se nourrir de ce que la poésie & l'histoire ont de mâle &

de grand. Des passions & des scènes variées de la vie humaine développées par Homère, des revers de fortune peints par Eschyle & Sophocle; des caractères saisis par Salluste & Tacite; des événemens & de grandes passions exposés avec les détails les plus exacts par Shakespeare; des défauts & des ridicules dessinés par Aristophane, Lucien, Hudibras & Swift; une vie douce & tranquille décrite par Horace & Addison: voilà leurs études favorites; & où apprendra-t-on mieux à connoître l'homme dans la vie privée ou sur la scène du monde? Le plus célébre conquérant du monde étudia la tactique dans Homère; plus d'un homme d'état dût ses talens & ses succès aux historiens & aux orateurs de l'antiquité.

L'union de la philosophie & des belles-lettres est constatée par l'histoire de tous les tems. Tant qu'exista cette union, l'une & l'autres fleurirent; mais elles tombèrent dans l'oubli lorsqu'elles ne furent plus d'accord. Semblable à l'abeille, Platon puisa ses trésors dans les fleurs d'Homère; Aristote ne fut pas l'ennemi des Muses. Mais que devnit la logique & la métaphysique,

lorſque, dans le moyen âge, les ſcholaſtiques ſe ſéqueſtrèrent de la ſociété pour diſſéquer dans leurs retraites obſcures des mots & des ſyllabes? A la renaiſſance des lettres, les ſciences abſtraites ſortirent auſſi de la barbarie; non-ſeulement elles commencèrent à ſe rapprocher, mais de tems en tems il ſe trouva également des génies créateurs. Depuis Bacon juſqu'à Leibnitz, toutes les bonnes têtes en philoſophie ont de même cultivé les Muſes. Leur diction étoit pure comme leur génie, & leurs amuſemens mêmes devinrent des monumens de la vérité.

Je ne finirois pas, s'il falloit nommer tous les grands hommes qui ont heureuſement aſſocié les belles-lettres aux ſciences, & qui les ont illuſtrées par des ſuccès. Il faut regarder comme une diſtinction particulière de tous les grands génies, de ne pas s'être bornés mécaniquement à un art ou à une ſcience, mais d'avoir animé l'un par l'autre, ſans être étrangers à aucun de tous ceux qui concourent à former le cœur & l'eſprit. Semblables aux forces de

l'ame, les domaines de l'empire des ſciences paroiſſent former un ſeul tout ; ils ſont plus ou moins rapprochés ; aucun n'eſt iſolé ni détaché de l'enſemble, & l'avenue de tous eſt ouverte & libre. L'hiſtoire de l'eſprit humain, & des ſciences dont il eſt ſuſceptible, offre les combinaiſons les plus ſingulières qui paroiſſent exiſter ſeulement pour que chacune d'elles fourniſſe un avantage particulier. Le poëte, l'orateur, le philoſophe & l'homme d'état peuvent traiter, chacun à ſa manière, la théologie ; mais chacun auſſi peut par ſa méthode procurer des avantages qu'un autre n'auroit pas obtenus. Il en eſt de même de toutes les ſciences : leur utilité ſera modifiée ſelon les tems, les lieux & les perſonnes qui les cultivent. En général, les belles-lettres procurent aux hautes ſciences plus de clarté, de vie & de richeſſe ; elles rendent les vérités plus ſenſibles, ainſi que les exemples rapportés plus haut le prouvent. Le ſujet & la forme, la penſée & l'expreſſion y participent également ; & lorſqu'elles ſont véritablement ce qu'elles doivent être, leur douce

douce influence se répand même sur l'esprit, le cœur & le caractère comme sur toutes les actions de la vie. Un homme qui pense bien & se conduit mal est un être aussi imparfait & aussi extraordinaire, qu'un autre dont les idées sont justes & qui s'exprime gauchement. La perfection des sciences résulte de leur harmonie & du but qu'elles se proposent : il en est de même des facultés de l'ame, du sujet & de la forme, de la pensée & de l'expression.

En isolant les différentes branches des belles-lettres & des sciences, je pourrois développer plus en détail les secours qu'elles se prêtent mutuellement ; mais ce travail paroît inutile au but que je me suis proposé. Je crois qu'il est plus convenable de parler de l'ordre & de la méthode que l'on doit suivre dans la jeunesse, ainsi que je le sais par ma propre expérience, pour que les connoissances dont il s'agit se soutiennent & s'entr'aident réciproquement.

1°. *Les belles-lettres doivent précéder les hautes sciences, de manière cependant que la vérité leur serve aussi de base.*

L'ordre qui varie les jours, les fai-

fons & les époques de la vie, en développant fucceffivement les facultés de l'ame, nous indique cette marche. Le midi eft devancé par l'aurore, & l'été par le printems; & de même dans la jeuneffe, les premiers élans de l'ame fe manifeftent par le réveil des fens & par les perceptions phyfiques; il faut donc que l'éducation, fidelle à la nature, commence par les bien ordonner. L'hiftoire naturelle, qui nous offre des tableaux fi intéreffans des ouvrages du Créateur, doit fans doute marcher avant la phyfique abftraite; de même qu'il faut que l'hiftoire de l'homme & de fa civilifation aille avant la métaphyfique & la morale. La logique, qui traite des perceptions, des idées & de l'art de raifonner jufte, doit être précédée par une autre étude moins fcientifique & plus facile pour préparer de bonne heure le jugement, & pour guider l'imagination. Les exemples étant ici plus utiles que les préceptes, nous nous retrouvons encore fur la belle route des auteurs anciens. Si l'on ôte ceux-ci des mains des jeunes gens pour les occuper de trop bonne heure des hautes fciences, on ne pourra jamais

réparer le tort qu'ils en souffriront; quand même ils n'en oublieroient rien. On apprend mal tout ce qu'on apprend trop tôt. Un enfant savant est un vieillard précoce qui est au bout de sa carrière. Qu'on meuble la tête des jeunes gens d'idées justes, & qu'on exerce bien leurs sens : avec le tems tout se classera sans peine de soi-même dans leur esprit.

Il n'est pas nécessaire, sans doute, d'observer, que dans l'étude des auteurs anciens & modernes il ne faut jamais séparer le mot de la pensée, ni l'expression de la chose. Courir après une belle élocution, s'attacher uniquement aux formes extérieures en négligeant l'essentiel, c'est s'occuper d'un travail frivole & inutile. Mais en montrant aux élèves des choses exposées avec clarté, en leur développant des exemples rendus avec une belle élégance, en imprimant dans leur imagination des images heureusement dessinées, les avantages qu'ils en retireront seront aussi sûrs que durables. Semblable à l'abeille, qui cherche le miel de fleur en fleur, la jeunesse doit commencer par acquérir des connoissances, pour les classer

ensuite dans son esprit. La perte des premières années de la vie se répare très-difficilement ; mais quand on les employe bien, l'étude des hautes-sciences n'est pas moins sûre que facile.

Je le répète, la vérité & l'utilité doivent être la base des belles-lettres. Un instituteur, également versé dans les hautes-sciences, ne les perdra jamais de vue dans le cours de ses leçons, quoiqu'il n'en traite pas d'une manière directe. L'enfant qui apprend à lire, doit déja comprendre ce qu'il lit. La belle littérature étant si riche en productions utiles, il seroit honteux de s'attacher seulement à la superficie. Un jeune homme, guidé avec prudence dans le choix des livres, & exercé d'après d'excellens modèles, ne sera jamais riche en mots & pauvre en idées. Son ame, fidelle aux premières impressions, ne s'égarera jamais de la bonne route. Pour lui apprendre l'art de bien lire, sans qu'il s'en doute, prêchez lui d'exemple. Familiarisé avec le beau, son goût se formera d'autant plus sûrement, qu'on lui laissera ignorer le mauvais. Les hautes-sciences, en rectifiant ensuite son jugement,

lui apprendront aussi à bien parler ; car l'expression la plus belle d'une pensée, en est aussi la plus vraie. L'élève guidé de cette manière, parvient sans y penser aux études les plus difficiles : preparé depuis longtems, il n'y rencontre pas d'obstacle, & une route aisée s'ouvre devant lui.

2°. *Comme les belles-lettres ont l'avantage de convenir à tous les états & à toutes les affaires de la vie, tandis que les hautes-sciences ont chacune leur sphère particulière ; c'est de la culture des premières qu'il faut principalement occuper la jeunesse.*

Personne, en commençant ses études, ne sait à quoi elles lui serviront un jour. Nos inclinations & nos penchans ne décident pas de notre état dans la société. Quand donc un homme a été borné à une seule. science, il est perdu sans ressource dès que la fortune lui est contraire. D'ailleurs, aucune science, aucune affaire du monde n'est parfaitement isolée : une séparation totale de tout ce qui est étranger à notre sphère, engendre souvent la haine, l'envie, & une injuste aversion pour les choses qui en

approchent le plus. Le jurisconsulte méprise le théologien, qui lui rend avec usure ce sentiment; le métaphysicien regarde avec pitié le poëte, qui se venge par le ridicule dont il accable son adversaire. Mais ces animosités réciproques déshonorent autant les sciences, qu'elles tournent peu à l'avantage de la société qui, ayant également besoin de toutes, leur accorde une estime égale. Les belles-lettres & la saine raison forment, pour ainsi dire, un centre de réunion, où les hautes-sciences, oubliant chacune l'objet qui lui est particulier, se rapprochent les unes des autres pour l'utilité générale. Leur culture réciproque ayant été bien ordonnée, elles deviennent, si l'on peut s'exprimer de la sorte, les amies de la jeunesse, & paroissent toutes animées par le même esprit.

Comme les établissemens publics réunissent toujours un grand nombre de jeunes gens, qui, en sortant de-là, se répandent dans les différentes classes de la société; on ne sauroit rendre leur première institution trop uniforme. Une école uniquement destinée à former des théologiens, & où toutes les

études préparatoires se rapporteroient à cette science, seroit aussi mauvaise, que la prétension de posséder la science par excellence seroit ridicule pour tout autre savant. On donne le nom d'*Humanités* aux belles-lettres, & cela avec raison ; car dans tous les états elles doivent concourir à l'utilité publique. Elles ont un but plus élevé que celui d'enseigner simplement l'art de composer une ode anacréontique, ou d'acquérir une diction élégante & fleurie ; elles doivent servir tout-à-la-fois de délassement & d'instruction à l'homme d'état, au philosophe & au géometre. Nous sommes tous des hommes ; rien de ce qui peut augmenter la somme de notre bonheur ne doit nous être étranger. Aussi dans tous les tems, dans tous les états, ceuxqui ont le plus illustré l'humanité par leurs vertus & par leurs talens, ont été les plus zélés partisans des belles-lettres.

3°. Ce qui précède, établit déja en quoi les belles-lettres doivent consister pour mériter cette dénomination. On les appelle *Humanités*, c'est-à-dire, *les sciences & les exercices propres à former le sentiment & à régler les pas-*

sions : lorsque leur culture ne remplit pas ce double objet, elles ne méritent plus le nom de belles-lettres.

On y comprend aussi les langues, l'éloquence, la poésie & l'histoire ; mais tout dépend de la manière de les enseigner, pour les rendre aimables & utiles. Le sens moral (*Sensus humanitatis*) les constitue proprement ce qu'elles sont ou ce qu'elles doivent être, & alors, elles ne paroissent pas étrangères à la philosophie ; ou plutôt leur culture doit être animée par un certain esprit philosophique ; & par cette réunion la philosophie devient très-certainement la science de l'homme, *Doctrina humanitatis.* Les auteurs anciens, surtout Aristote & Quintilien, ont eu, sans contredit, plus de sens moral dans leur institution que les modernes qui ont donné des théories sur ce sujet. La poëtique incomplette d'Aristote, dissèque avec beaucoup de rigueur la tragédie grecque, qui, selon lui, ne devoit avoir d'autre but que celui de purifier & de régler les passions. Un professeur qui expliqueroit Homère & Sophocle sous ce point de vue, ne manqueroit certainement pas d'élèves. La

Rhétorique d'Ariſtote contient des vues profondes ſur le cœur humain & ſes paſſions ; elle n'eſt pas moins fertile en diſcuſſions d'événemens & d'affaires , où l'éloquence peut être vraiment utile. Le ſens moral domine dans tous les écrits de Plutarque , & Cicéron même lui paroît inférieur à cet égard. Les préceptes de Quintilien ſont encore plus épurés. Parmi les modernes, Rollin s'eſt formé à l'école des anciens , & , à ſon exemple , Sulzer y a puiſé ſa théorie des beaux-arts. Avec le ſecours de ces auteurs & de quelques autres , qu'il eſt inutile de nommer , on pourroit former une théorie des belles-lettres, qui véritablement animeroit & faciliteroit l'étude des hautes-ſciences.

Mais la théorie ſeule étant inſuffiſante , il s'agit de prouver par l'exemple de ceux qui ont dignement traité les hautes-ſciences , que la culture des belles-lettres les embellit en les rapprochant davantage de leur but. Je ne répéterai pas ici les noms des poëtes , des orateurs , des hiſtoriens & des philoſophes de l'antiquité dont les ouvrages prouvent cette heureuſe

réunion. De nos tems, il s'eſt auſſi trouvé dans chaque haute - ſcience des génies dont les productions ſe diſtinguent par le ſens moral, & plus d'un poëte a montré que ſon talent & ſes connoiſſances ne ſe bornoient pas au mécaniſme de la verſification. Il ſuffit de nommer le Dante, Plutarque, le Taſſe, Milton, Swift, Pope, Haller, Witthof, Lichtwehr, Leſſing, Kaeſtner, ainſi que de Thou, Montagne, Sidnei, Shaſtesburi, Machiavel, Sarpi, Eraſme & Grotius, pour rappeller le ſouvenir de tant d'autres qui ont allié les ſciences aux Muſes. Un profeſſeur de belles-lettres, animé de l'eſprit de ces grands hommes, rendroit ſon inſtruction propre à toutes les claſſes de la ſociété; bien éloigné d'occuper uniquement ſes élèves de mots vuides de ſens & d'une diction fleurie; il les nourriroit de connoiſſances ſolides en éclairant leur eſprit, en règlant leur imagination & leurs ſens; il leur feroit goûter dans l'expreſſion le charme de la vérité & de la noble ſimplicité; mais par-deſſus tout, il s'appliqueroit à former en eux le ſens moral &

à faire naître dans leur cœur l'amour de l'*humanité en général*, *& le deſir de coopérer à ſon véritable bonheur* : ce qui renferme non ſeulement la meilleure influence des belles-lettres ſur les hautes-ſciences, mais auſſi le grand art de bien vivre. Heureux l'état où l'inſtitution publique, dirigée vers ce noble but, honore ainſi les belles-lettres & les ſciences, & les rend véritablement utiles à la ſociété !



K.



RÉFLEXIONS

SUR LES SONGES,

PAR M. BEATTIE,

TRADUITES DE L'ANGLOIS.

LA nature ne fait rien en vain : c'eſt à l'imperfection de notre eſprit qu'il faut s'en prendre ſi nous nous trompons ſouvent ſur les cauſes finales, & ſi nous ſommes portés à regarder comme inutiles les choſes dont nous n'appercevons pas la deſtination ; ce qui, dans pluſieurs cas, n'eſt pas moins abſurde, que ſi un aveugle né vouloit nier l'utilité de la lumière ou la beauté des couleurs. Combien de roues, combien de chevilles n'y a-t-il point dans le mécaniſme d'une pendule dont un homme ignorant ne peut pas concevoir l'emploi ? Combien de parties dans le corps humain dont les anatomiſtes ſeuls ſont en état d'expliquer l'uſage ; & combien

même d'autres dont il eſt impoſſible aux plus habiles d'entr'eux de rendre compte ? Faudra-t-il pour cela s'imaginer que quelques-unes de ces parties ſoient gratuites ou ſuperflues ?

On aſſure qu'un certain roi d'Eſpagne fut aſſez téméraire pour critiquer l'arrangement du ſyſtême planétaire, & qu'il prétendit que ſi on l'eût conſulté il auroit fait un bien meilleur monde. Sa préſomption, on le ſait, n'étoit que l'effet de ſon ignorance : il s'arrogea le droit de trouver des défauts dans ce que ſon eſprit ne pouvoit comprendre. S'il avoit poſſédé une véritable connoiſſance de l'aſtronomie, il auroit été frappé d'admiration & d'étonnement par la régularité avec laquelle les corps céleſtes rempliſſent leurs révolutions.

En effet, mieux nous comprenons la nature, plus nous ſommes portés à l'admirer : & lorſque parmi les ouvrages de Dieu nous trouvons quelque choſe dont il ne nous eſt pas poſſible d'appercevoir la néceſſité ou la deſtination, tout ce que nous pouvons faire, c'eſt d'avouer notre ignorance ; car quel droit avons-nous de ſoumettre

à notre critique les bienfaits de la Sageſſe éternelle ?

L'homme ne parvient à connoître la nature qu'inſenſiblement & par degrés. Quelle infinité de choſes ne ſavons-nous pas qui étoient inconnues aux anciens ? Parconſéquent, ce qui maintenant ſemble encore de peu de valeur, paroîtra peut-être dans la ſuite des tems de la plus grande importance. Il y a pluſieurs contrées actuellement inhabitées, qui, avant la fin du monde, peuvent ſe trouver peuplées de millions d'hommes, & donner naiſſance à de nouveaux arts, à des ſciences utiles, & à des découvertes intéreſſantes.

Ce ſont-là des conſidérations qu'il ne faut jamais perdre de vue dans nos recherches philoſophiques, ſur-tout lorſque nous ne trouvons pas à expliquer les cauſes finales des choſes. Nos connoiſſances relativement à ces cauſes finales ſeront toujours proportionnées à celles que nous aurons de la nature. Car lorſque nous ſommes plus ou moins ignorans ſur la forme & la ſtructure d'une choſe, nous devons, au même degré, être

ignorans fur la fin pour laquelle cette chofe eft deftinée, & fur l'ufage auquel on peut la faire fervir. Si l'on exigeoit que nous rendiffions compte de l'emploi d'une machine que nous n'aurions jamais vue auparavant, & dont on ne nous auroit jamais donné la moindre idée ; la première chofe que nous ferions feroit d'en examiner la nature, c'eft-à-dire, la forme générale, ainfi que le rapport & l'ufage de toutes les parties en particulier. Si nous ne voulons pas nous donner cette peine, ou fi nous ne poffédons pas les connoiffances néceffaires de la mécanique pour faire cet examen, quel droit avons-nous d'affirmer que cette machine eft imparfaite, ou qu'elle n'offre aucune utilité ? Un aveugle feroit également autorifé à dépriiner le coloris d'un tableau, & un fourd à trouver des défauts dans une fymphonie.

Quoique la nature offre peu de phénomènes qui nous foient plus familiers que les fonges, il n'y en a cependant point, pour ainfi dire, que nous comprenions moins ; ils s'opèrent par une faculté ou opération de notre efprit dont

nous ne pouvons guère déterminer l'utilité relativement à nos connoiſſances & à nos actions ; mais nous devons néanmoins être perſuadés qu'ils ne ſont pas ſans quelqu'uſage, quoique nous ne ſoyons pas encore parvenus à découvrir cet uſage.

Je ne m'arrêterai pas ici à récapituler toutes les opinions des anciens ſur la cauſe immédiate des ſonges. J'obſerverai ſeulement qu'Epicure penſoit qu'une multitude infinie d'images ou atômes ſubtils (1), dont quelques-uns émanent des corps, dont quelques-autres ſe forment par leur propre pouvoir dans l'air, tandis que

(1) C'étoit-là auſſi le ſentiment de Démocrite. Selon lui, ces atômes ou corpuſcules en mouvement, préſentent une multitude d'images étrangères, qui agiſſent ſur les eſprits à l'aventure & ſans le moindre ordre déterminé. Parmi ces images, il y en a qui peuvent être appellées bienfaiſantes ; d'autres ont un effet contraire, ſont effrayantes & troublent l'ame par la difformité des objets qu'elles offrent à l'imagination. Il y en a qui excitent des idées ſuivies, & des réflexions qui frappent même l'eſprit pendant le plus profond ſommeil. Quelquefois encore de la combinaiſon de ces atômes errans, réſultent des images ſenſibles qui ſe communiquent toutes entières par les ſens. *Note du Traducteur.*

d'autres encore font produits par différentes chofes combinées de diverfes manières, & fe meuvent fans ceffe en tous fens autour de nous. Il ajoute que ces images étant extrêmement déliées, pénètrent dans nos corps, frappent nos efprits, & donnent lieu à l'efpèce de perception que nous appellons imagination, & à laquelle notre philofophe rapporte l'origine, tant de nos fonges durant le fommeil, que de nos penfées pendant que nous fommes éveillés (1). Ariftote paroît avoir

(1) Suivant Pétrone, Epicure doit avoir eu d'autres idées fur les fonges, qui fe rapportent à celles d'Ariftote, que M. Beattie cite plus bas. « Ce ne font point les dieux qui envoient les » fonges, qui paroiffent fe jouer de l'imagination » pendant le fommeil; car lorfque la machine, » accablée de fatigue, s'affaiffe & tombe dans » l'affoupiffement, l'ame débarraffée du poids qu'elle » avoit à foutenir, femble acquérir une nouvelle » exiftence, plus libre & plus active que celle » qu'elle avoit. Elle joue avec une légèreté extraordinaire fur les objets qui font fes occupations les plus » férieufes; fans que les ténèbres les interrompent » ou les changent. Le conquérant voit des armées » à fes ordres, des villes au pillage, des campagnes défolées; le jurifconfulte eft occupé des » lois & du barreau; l'avare ne penfe qu'à » cacher fes tréfors, ou à en découvrir de nouveaux ». Petrone, *Satyr. Note du Traducteur.*

penſé, que chaque objet qui frappe nos ſens, fait ſur notre ame ou ſur quelque partie de notre corps une certaine impreſſion qui continue à avoir lieu pendant un certain tems après que l'objet qui l'a produit ne ſubſiſte plus, & que l'ame ſe rappelle enſuite, durant le ſommeil ; ce qui donne lieu aux images fantaſtiques qui ſe préſentent alors à l'imagination. Si l'on examine ces opinions, on trouvera qu'elles ne ſignifient rien, ou qu'elles donnent à la penſée une matérialité qui me paroît abſolument inconcevable (1).

Je ne m'arrêterai point non plus à faire l'énumération des cinq différentes eſpèces de ſonges reconnues par quelques anciens philoſophes, & dont Macrobe a donné une deſcription particulière (2). Il y a, en effet, des ſonges de différentes eſpèces & de différent caractère ; mais je ne vois pas par quelle raiſon on ne

(1) Voyez mon *Eſſai ſur la Mémoire*, *chapitre* 11, §. 1. Ce morceau ſe trouvera dans un des volumes ſuivans de ce *Recueil*.

(2) *Som. Scip. Lib. I, cap.* 3.

pourroit pas les partager auſſi bien en cinquante claſſes qu'en cinq ſeulement.

Sans chercher à expliquer la *cauſe efficiente* de ce phénomène, qu'il eſt probable qu'on ne parviendra jamais à connoître, je me contenterai de faire quelques réflexions détachées ſur ce ſujet, particulièrement pour déterminer la *cauſe finale* des ſonges, & pour détruire les idées ſuperſtitieuſes à cet égard, qui ont ſi ſouvent troublé les eſprits foibles & crédules. Je ne prétends pas qu'on prenne pour des déciſions péremptoires ce que je vais dire ; car nos connoiſſances ne peuvent guère être regardées que comme des conjectures ſur une matière telle que celle-ci, dans laquelle l'expérience ne peut jamais conduire à des concluſions certaines, parce que le phénomène n'a lieu que dans un tems où nous ſommes, pour ainſi dire, incapables de faire la moindre obſervation.

1°. La première remarque que je dois faire, c'eſt que les ſonges, quoique fort communs, ne ſe préſentent pas pendant le ſommeil généralement

à tous les hommes. Locke parle d'une personne de sa connoissance qui n'avoit jamais rêvé jusqu'à l'âge de vingt-six ans, qu'elle fut attaquée de la fièvre, & eut alors pour la première fois un songe; ce qui semble confirmer l'opinion d'Aristote, qui observe que ceux qui parviennent à l'entier développement de leur être physique avant de connoître les songes, éprouvent, immédiatement après la première expérience de ce genre, une révolution dans la constitution de leur corps, qui leur cause ou une grande maladie, ou même quelquefois la mort (1). Plutarque parle d'un certain Cléon de Daulie, son ami, qui parvint à un grand âge sans jamais avoir eu de songe; & il ajoute qu'il avoit entendu dire la même chose de Thrasymède (2). Moi-même j'ai

---

(1) *Arist. Hist. anim. Lib. IV. cap.* 10.

(2) *De Orac. sub. fin.* Pline parle d'une nation entière dans les parties reculées de l'Afrique, qu'il appelle Atlantes, qui ne rêvent jamais; mais c'est dans le même chapitre où il fait mention des Troglodytes, qui habitent dans des antres, & se nourrissent de la chair de serpens, ainsi que des Ægipans, dont la forme est la même

connu un homme qui ne rêvoit jamais que lorſque ſa ſanté étoit altérée. Tout le monde ſait auſſi qu'il y a beaucoup de gens qui n'ont que rarement des ſonges, & qu'il y en a d'autres qui ne dorment jamais ſans en avoir.

Les philoſophes qui prétendent que l'ame ne ceſſe pas un inſtant de penſer, ſoutiennent auſſi que nous rêvons toujours pendant notre ſommeil, & que ce n'eſt que parce que nous oublions nos ſonges que nous croyons ne pas en avoir. C'eſt-là exactement vouloir ſoutenir une théorie, en diſant qu'une choſe dont on n'a aucune preuve pourroit avoir lieu. Que tous les hommes ayent également des ſonges, quoiqu'il s'en trouve qui ſe les rappellent toujours, tandis que d'autres n'en conſervent jamais le moindre ſouvenir; & malgré que nous rêvions parfois beaucoup, & dans d'autres tems fort peu, eſt une propoſition qu'on ne peut raiſonnablement admettre, ſi l'expérience doit être regardée comme

---

que celle du dieu Pan, & des Blemmyes, dont les yeux & la bouche ſont dans la poitrine, à cauſe qu'ils n'ont pas de tête. *Hiſt. Nat. Lib. V.*

le plus solide fondement de nos connoissances. Je puis donc répéter que les songes, quoique fort communs, n'affectent pas tous les hommes en général pendant le sommeil. Mais je rapporte simplement le fait, sans vouloir être tenu à le prouver ; & je n'ai rien d'autre à ajouter sur ce sujet, si ce n'est que toutes les constitutions n'ont pas également besoin de rêver. Les songes donnent aux pensées de l'homme une agréable diversité, qui (ainsi que je l'observerai dans le moment) peut être utile à quelques esprits, en leur servant de récréation ; mais cela n'a pas également lieu chez tout le monde, ou du moins pas au même degré. Comme il y a des constitutions qui demandent moins de nourriture & moins de sommeil que d'autres, il se peut de même que quelques esprits aient plus & d'autres moins besoin d'être amusés par des songes.

2°. Dans les songes nous prenons nos idées pour des choses réelles. Pendant nos rêves nous croyons, du moins en général, que ce qui occupe notre esprit a véritablement

lieu ; mais au moment de notre réveil, nous sommes convaincus que tout n'existoit que dans notre imagination, & que ce ne sont que les perceptions qui occupent notre esprit pendant que nous sommes éveillés, & point d'autres, qui soient réelles, & sur lesquelles nous puissions nous en rapporter.

Quelques écrivains, qui affectent de ne pas croire à l'existence des corps, & qui soutiennent que tout ce que nous nous imaginons appercevoir ne gît que dans l'idée que s'en forme notre esprit, ont produit cela comme un argument favorable à leur théorie. « Si nous sommes trompés par » nos propres songes, disent-ils, » pourquoi ne le serions-nous pas » par nos sensations pendant que » nous sommes éveillés ? Si de simples idées nous affectent de la même » manière que si c'étoient des objets » matériels, ne se pourroit-il pas que » ce que nous considérons comme » des objets matériels n'existât réellement que dans notre imagination » ? Ce raisonnement, s'il pouvoit prouver quelque chose, prouveroit cer-

tainement trop. Si nos ſenſations nous trompoient pendant que nous veillons de manière à nous faire prendre une idée pour un objet matériel, c'eſt-à-dire, une eſpèce d'objet pour une autre qui en eſt totalement différente, nous pourrions être trompés par nos facultés, en général, au point de prendre le noir pour le blanc, le vice pour la vertu & la vérité pour l'erreur. Et ſi l'on convient de cela, il s'enſuit que nos ſens & notre jugement ſont des facultés ſur leſquelles nous ne pouvons pas nous fier; de ſorte que, ſuivant la loi que la nature a imprimée en nous, nous ſerions forcés de croire ce qui n'eſt pas vrai; ſavoir, que le Tout-Puiſſant ne nous a formés que pour nous induire en erreur; mais que cependant nous avons la perſpicacité néceſſaire pour nous appercevoir de l'impoſture; que parconſéquent nous ne devons, & ne pouvons même pas raiſonnablement croire quelque choſe que ce ſoit, ni même admettre aucune propoſition comme plus probable que quelqu'autre : ce qui ſeroit le plus extrême pyrrhoniſme dans lequel l'eſprit de l'homme pourroit tom-

ber, & qui cauferoit tout-à-la-fois la perte totale de toute fcience & le renverfement de tous les principes de morale humaine.

Mais les illufions des fonges, malgré qu'elles reviennent fouvent, n'ébranlent jamais la certitude de notre conviction, ni le fondement de nos connoiffances. Pendant la durée du fommeil, nous pouvons prendre un fonge pour la réalité; mais aucun homme éveillé & qui eft dans fon bon fens, ne prendra la réalité pour un fonge. La loi de la nature nous force, foit que nous le voulions ou non, à croire que ce que nous voyons pendant que nous fommes éveillés eft réel, & que ce que nous nous rappellons avoir vu en fonge pendant notre fommeil, n'a pas la moindre réalité & n'eft que purement imaginaire. Il n'eft pas befoin d'employer ici des argumens pour venir à l'appui de la conviction. Que moi-même je fuis éveillé & non endormi dans ce moment, eft une chofe fi évidente par elle-même que je ne puis le prouver, parce que je ne connois rien qui foit plus évident pour en donner

la preuve ; & il ne m'eſt pas poſſible non plus de ne le pas croire. Telle eſt la loi preſcrite à l'être raiſonnable, ou du moins à l'homme. Et ma conviction, dans ce cas, n'eſt pas moins néceſſaire que l'effet de ces lois phyſiques qui agiſſent ſur mon corps. Il ne m'eſt pas plus poſſible de me perſuader que je ſuis maintenant plongé dans le ſommeil, & que tous les objets que j'apperçois autour de moi ne ſont que les illuſions d'un ſonge, qu'il eſt en ma faculté de tenir, par un effort de ma volonté, mon corps ſuſpendu en l'air, ou de lui faire prendre ſon aſcenſion vers les nues (1).

Ariſtote remarque (2), & tout le monde doit l'avoir obſervé, que ſouvent nous nous imaginons, entr'autres choſes, pendant le ſommeil, que notre ſonge n'eſt pas un ſonge. Mais cela n'eſt pas ſi commun. Il eſt généralement vrai que dans nos ſonges nous prenons nos idées ou nos penſées

---

(1) Voyez *Eſſay on Truth. Part. II*, *chap.* 2, ſ. 2.

(2) Ariſt. *De Inſom. cap.* 3.

pour de véritables objets extérieurs; & que nous en sommes à-peu-près affectés de la même manière que si cela étoit en effet ainsi. Seulement quand nous nous ressouvenons d'un songe, il semble que nous nous rappellions une certaine confusion de perceptions, qui n'a pas lieu dans nos sensations lorsque nous sommes éveillés. Mais nous ne nous en appercevons pas toujours pendant que le songe continue. C'est-là une particularité qui n'a lieu que lorsque nous réfléchissons sur nos songes.

3°. Quoique la plupart de nos songes soient extravagans, il y en a néanmoins qui offrent de la suite & de la régularité dans les idées, & qui ressemblent parfaitement à ce qui se passe dans la vie. Lorsque notre esprit est tranquille & que notre corps jouit d'une bonne santé, nous rêvons souvent à nos occupations habituelles (1). Les passions mêmes qui rem-

(1) Les objets habituels de nos occupations, ceux qui nous ont retenus le plus long-tems & qui ont exigé le plus de contention de la part de l'esprit, sont les mêmes auxquels nous paroiss-

pliſſent notre eſprit pendant que nous ſommes éveillés, ainſi que les objets & les cauſes de ces paſſions, ſe préſentent ſouvent à nous pendant le ſommeil, quoique, pour la plupart du tems, ſous quelque déguiſement; & cela eſt accompagné de circonſtances pénibles quand notre ame eſt inquiète, & d'idées agréables lorſqu'elle jouit d'un état tranquille.

Les poëtes n'oublient pas cette particularité ; & dans la deſcription qu'ils font des ſonges de leurs héros & de leurs héroïnes, ils ont ſoin d'y donner une reſſemblance avec l'état véritable des circonſtances où ils ſe trouvent actuellement. Didon, abandonnée par Enée, ſonge qu'elle erre ſeule dans de vaſtes contrées, & qu'elle cherche en vain ſes ſujets dans des campagnes déſertes :

ſons nous livrer ordinairement pendant le ſommeil. Les avocats plaident des cauſes & interprêtent les lois en ſonge ; le général livre des combats & des aſſauts ; le pilote fait la guerre aux vents. Moi-même je n'interrompts point mes doux travaux pendant la nuit. Je continue d'interroger la nature, & d'en dévoiler les ſecrets à ma patrie. Lucrece, Liv. IV. *Traduction de M. de la Grange.*

— — longam, incomitata, videtur,
Ire viam, Tyriosque deserta quærere terra.

Réunissant ainsi, en une seule triste image, les deux passions qui occupoient son esprit pendant le jour; savoir, son amour pour son peuple, & le sentiment de l'état malheureux où elle se trouve réduite. Héloïse, pour jamais séparée de son ami, songe qu'elle est de nouveau heureuse avec lui; mais un instant après elle le perd. « Il me semble, dit-elle, que je te revois; » mais, hélas! c'est pour errer dans » d'arides déserts, & pour pleurer nos » malheurs. Soudain tu montes sur » une tour à demi détruite par la » main du tems, autour de laquelle » rampe le triste lierre, où sur des » rochers dont la cime sourcilleuse

(1) — — *Methinks, we wandering go*
Through dreary wastes, and weep each others woe;
Where round some mouldering tower pale ivy creeps,
And low-brow'd rocks hang nodding o'er the deeps.
Sudden you mount; you beckon from the skies:
Clouds interpose, waves roar, and winds arise.

» est suspendue au-dessus de la mer.
» Là tu sembles me parler du haut
» des cieux; mais les nuages nous sé-
» parent, les vagues mugissent, & les
» vents furieux grondent ». Dans ces occasions, le poëte ne décrit pas un songe exactement comme il dépeindroit les circonstances réelles où se trouve la personne qui en est actuellement occupée; il n'en fait qu'une confuse similitude allégorique; & nous approuvons cette conduite de sa part, à cause que nous savons qu'elle est conforme à la nature.

On peut attribuer à une bonté de la Sagesse éternelle cette *différence* qu'il y a entre nos songes & nos idées pendant que nous sommes éveillés. Et d'après ce que nous connoissons de l'influence de nos passions sur l'habitude générale de notre manière de penser, nous ne devons pas être surpris de ce qu'on remarque néanmoins quelque *analogie* entre les uns & les autres. C'est ce mêlange de ressemblance & de diversité qui donne à plusieurs de nos songes un air allégorique. Mais lorsque cela arrive, un observateur attentif & li-

bre de préjugé trouvera qu'ils ont rapport, non à ce qui doit arriver, mais à ce qui a actuellement lieu, ou à ce qui est déja avenu, à moins que nous n'ayons anticipé sur quelque évènement futur ; & dans ce cas nos songes pourront ressembler à nos conjectures. Or, si nos conjectures sont justes, & si nos songes y ont rapport, il pourra y avoir quelque ressemblance entre un songe & un futur contingent. Mais il n'y a rien de plus surnaturel en ceci, que de rêver pendant la nuit à ce qui a occupé notre esprit durant le jour. Car ce n'est-là qu'un enchaînement particulier d'idées imprimées dans notre esprit pendant le sommeil par une certaine série *antécédente* dans laquelle la raison & l'expérience ont été nos guides pendant que nous étions éveillés.

Par exemple, si je connois une personne qui dissipe sa fortune, je puis craindre avec raison que la pauvreté soit bientôt le fruit de son extravagance. Si cette conjecture trouble mon esprit pendant le jour, elle peut également se présenter à

mon imagination pendant le sommeil, accompagnée de quelques circonstances bisarres; & je pourrai rêver que je la vois plongée dans la misère & couverte de haillons. Supposons maintenant que cela arrive en effet peu de tems après, quelle idée faudra-t-il que je me forme de mon songe? Je ne dois certainement pas plus le regarder comme prophétique, que je ne puis prendre pour l'effet d'une inspiration la conjecture qui y a donné lieu.

Il y a des songes qui n'ont que peu de ressemblance, ou même aucune, à quelque chose qui se soit jamais auparavant présentée à nos sens ou à notre imagination. Mais cela n'arrive guère, si ce n'est lorsque nous sommes malades. Il est, en général, vrai que les songes sont une imitation, quoique souvent extravagante, des choses qui existent réellement.

Il y a des gens qui remarquent que leur esprit est souvent occupé par le même songe. Socrate dit, dans le Phédon de Platon, que pendant toute sa vie il a été obsédé par une pareille

pareille vifion, dans laquelle il lui fembloit qu'une perfonne l'exhortoit à apprendre la mufique. Si cette répétition d'un même fonge eft, ainfi que cela me paroît affez probable, l'effet de l'habitude; fi la même chofe s'offre une feconde & même une troifième fois à mon imagination pour y avoir penfé ou pour en avoir parlé après l'avoir rêvé pour la première fois; cela m'apprend qu'il faut que je me garde de raconter les fonges défagréables que je puis avoir, & que je dois même chercher à les bannir de ma mémoire le plus promptement qu'il eft poffible. C'eft en effet une obfervation que tout le monde peut faire, que ceux qui ne parlent jamais de leurs fonges en font rarement troublés.

Toute efpèce d'excès qu'on fait dans le boire, le manger, le dormir, la veille, le travail & l'inaction contribue à rendre les fonges pénibles; ainfi l'on peut recommander la tempérance & la modération comme des moyens fûrs de goûter un tranquille fommeil; & fi l'on confidère que le tems que nous employons à dormir

remplit une grande partie de notre vie, on verra qu'il vaut bien la peine de ne pas négliger la possibilité que nous avons de rendre heureuse cette portion de notre existence. La pratique des vertus, la sobriété, l'attention à réprimer les passions tumultueuses, & les mœurs douces & honnêtes servent, en général, très-efficacement à donner aux esprits vitaux cette légèreté, & ce calme au sang qui nous procurent des idées flatteuses durant le jour, & un doux repos avec des songes agréables pendant la nuit.

Les anciens pensoient que ce sont les songes du matin qui approchent le plus de la vérité; & il n'y a point de doute que la perspiration & la digestion ayant eu lieu toute la nuit, l'estomac & même toute l'habitude du corps doivent se trouver le matin dans un état plus tranquille & plus calme qu'au moment où l'on se couche; de sorte qu'en partant de cette hypothèse, il n'est pas absurde de dire que les songes sont alors plus réguliers & ont plus de rapport avec nos occupations habituelles. Mais lorsqu'on a passé les premières heures

de la matinée fans dormir, & qu'on s'affoupit enfuite vers le tems où l'on a coutume de fe lever, nos fonges font rarement agréables, & notre fommeil fert plutôt à nous rendre lourds & péfans, qu'à renouveller nos forces; de forte qu'on peut raifonnablement en conclure que la nature veut que nous nous levions de bon matin & à une heure réglée.

4°. Comme la bonne fanté produit une difpofition gaie d'efprit; que les paffions violentes & la frénéfie même font la fuite de certaines maladies; ainfi que la confufion d'idées & la ftupidité peuvent être occafionnées par une trop grande plénitude d'eftomac, & que de l'ufage immodéré des liqueurs fortes il réfulte une efpèce de folie paffagère; comme, dis-je, nos idées dépendent tellement de l'état actuel de notre fanté, lorfque nous fommes éveillés, il ne faut pas s'étonner qu'elles foient plus foumifes à une pareille influence pendant notre fommeil. Suivant ce principe, nos fonges proviennent, pour la plupart du tems, de l'attitude & de la difpofition de notre corps. Lorf-

que notre respiration est plus ou moins gênée par une mauvaise position de la tête, ou par les couvertures du lit qui embarrassent la bouche & le nez, il semble que nous traversions avec beaucoup de difficulté des lieux étroits où nous nous trouvons en danger de suffoquer. Quand, par un vice de l'estomac & des intestins, nos machoires sont dans un état de convulsion, ce qui arrive souvent pendant le sommeil, & produit quelquefois une sorte de compression & un grincement de dents, nous sommes sujets à rêver que nos dents sont ébranlées dans la bouche, & que nous les perdons; ou bien il nous semble quelquefois avoir la bouche remplie d'épingles ou de quelqu'autre objet qui nous incommode beaucoup. C'est ainsi que nous nous imaginons de même marcher tout nuds, lorsque, dans un tems froid, nous venons à jetter, par quelque accident, nos couvertures, & que nous nous trouvons à découvert dans notre lit. Aristote remarque que la plus foible impression sur un organe des sens, pendant le sommeil, nous fait penser que nous

en éprouvons une très-forte; ainsi, que nous croyons n'en recevoir qu'une foible, tandis que nous en éprouvons une violente (1). Une chaleur modérée aux pieds, dit-il, lorsqu'elle devient d'un degré plus vive qu'à l'ordinaire, fait que, dans notre rêve, nous nous persuadons de marcher sur des charbons ardens; & le chant du coq qui frappe notre oreille pendant le sommeil nous paroît moins fort que quand nous l'entendons, à la même distance, lorsque nous sommes éveillés.

Tous ces faits, dont je suis convaincu par l'expérience que j'en ai eu moi-même, peuvent servir à nous indiquer la cause de la grande diversité des songes. J'ai même lieu d'être persuadé que, si l'on pouvoit examiner la chose bien attentivement, on parviendroit à rendre par-là raison de plusieurs songes merveilleux; c'est-à-dire, des impressions faites pendant le sommeil sur les organes des sens, particulièrement sur ceux du toucher &

(1) Arist. *De Insomn.*

de l'ouie. Une ſimple idée, produite par quelqu'objet extérieur, ou de toute autre manière quelconque, ſuffit pour exercer l'imagination, en produiſant mille images purement fantaſtiques.

Qu'il me ſoit permis, pour venir à l'appui de cette remarque, de rapporter ce que j'ai entendu raconter de bonne part d'un officier anglois dont l'imagination étoit tellement ſuſceptible d'être affectée, pendant le ſommeil, par les impreſſions des objets étrangers ſur les ſens, que ſes camarades lui ſuggéroient les ſonges qu'ils vouloient, en lui parlant doucement à l'oreille. Une fois, entr'autres, ils le firent paſſer par tous les degrés du duel, depuis le commencement de la diſpute juſqu'au moment de lâcher le piſtolet qu'ils lui avoient pour cet effet mis à la main, & dont le coup le réveilla.

Lors donc que nous avons quelque ſonge merveilleux, nous ne devons pas regarder dans l'avenir par la crainte que ce ſonge ſoit l'avant-coureur de quelque accident malheureux; mais il faut plutôt que nous tournions nos

regards vers le passé, pour voir s'il n'est pas possible d'en découvrir la cause, & si nous ne pouvons pas tirer avantage de cette découverte. Je rêve, par exemple, que quelques dents me sont tombées de la bouche ; c'est-là, dit le peuple, un signe certain de la perte de nos amis. Véritablement, si j'ai des amis, & si je leur survis, il faut bien que je les perde un jour ou l'autre. Mais le songe n'a rien de commun ni avec l'acquisition, ni avec la perte de nos amis ; & il ne peut pas non plus diriger mes pensées dans l'avenir. J'aime mieux savoir à quelle situation de mon corps ce songe doit être attribué, afin que je puisse en tirer quelque utilité si je viens à la découvrir. Mes dents m'ont paru, dis-je, tomber de la bouche ; peut-être que dans ce moment mes gencives éprouvoient une sensation douloureuse ou quelque mouvement convulsif. Cela ne devroit-il pas être attribué à un excès fait à souper, ou à une mauvaise digestion du dîner? Je dois donc me nourrir pendant quelque tems avec plus de sobriété & de mets plus légers, & avoir soin d'observer si le même

ſonge s'offrira une ſeconde fois à mon eſprit. J'en fais l'épreuve, & je trouve que mon ſommeil eſt plus profond & que mes ſonges ſont plus agréables. Voilà ce qu'on peut regarder comme un uſage raiſonnable à faire des ſonges; & je ſuis convaincu que de cette manière les perſonnes libres de ſuperſtition & de préjugé pourront faire d'importantes découvertes relativement à leur ſanté. C'étoit-là du moins l'opinion de Plutarque (1).

Il y a des conſtitutions chez qui certains ſonges précèdent ou accompagnent quelques maladies. Quand, par exemple, il y a un principe de fièvre, nous ſongeons communément que nous ſommes occupés à faire avec beaucoup de peine quelque travail ſans bien ſavoir ce qui nous occupe, & ſans pouvoir jamais en venir à bout. Cette idée pénible peut troubler notre eſprit durant le ſommeil, lors même qu'il n'y a aucune raiſon de croire, pendant que nous ſommes éveillés, qu'il ſubſiſte le moindre

(1) Voyez ſon Dialogue, intitulé : *Moſchion & Zeuxippe*.

ſymptôme qui puiſſe faire craindre que notre ſanté ſoit en danger ; & quand cela arrive, ne doit-on pas le regarder comme un avertiſſement de faire quelque changement dans notre manière ordinaire de vivre, en obſervant la diète, ou en ayant recours à quelque méthode propre à prévenir les maladies aigues. En général, quand on eſt tourmenté par des ſonges déſagréables, il faut, ſelon moi, en conclure qu'il y a quelque dérangement dans notre conſtitution, & que parconſéquent la tempérance, la diète & l'exercice ſont néceſſaires pour écarter la maladie qui nous menace. Voilà des remèdes auxquels on peut avoir recours, & dont il eſt permis d'eſſayer l'efficacité par quelques expériences, pour ainſi dire, dans toutes les circonſtauces. Je ſuis perſuadé qu'on peut regarder les ſonges agréables comme les ſignes d'une bonne ſanté, & qu'il faut conſéquemment les conſidérer comme des prognoſtics de favorable & non de mauvais augure.

Cette théorie, laquelle, ainſi que j'ai lieu de le croire, n'eſt pas totalement dépourvue dé fondement ;

pourra paroître, à ceux qui l'adopteront, un puissant antidote contre les idées superstitieuses que, de tous les tems, le peuple s'est formées sur les songes.

5°. Après avoir examiné si les songes peuvent être de quelque utilité par rapport à notre bien être physique, quel danger y auroit-il de voir si l'on ne pourroit pas en retirer avantage relativement au moral? Je suis loin cependant de vouloir assurer, ainsi que quelques écrivains s'en sont arrogés le droit, que par le moyen des songes nous pouvons parvenir à mieux connoître notre tempérament & nos passions dominantes, que par l'examen de ce qui se passe dans notre esprit lorsque nous sommes éveillés. Car pendant le sommeil nous sommes des juges fort incompétens de nous-mêmes, ainsi que de toute autre chose; & l'on commet en songe, sans la moindre idée de remords, des crimes atroces, auxquels on ne peut penser sans frémir d'horreur quand on est éveillé. Mais comme plusieurs de nos passions sont plus vives ou plus tran-

quilles, ſuivant la diſpoſition actuelle de notre corps, je crois qu'on peut aſſurer avec vérité, qu'en obſervant attentivement ce qui ſe paſſe en nous pendant le ſommeil, nous pouvons quelquefois découvrir quelles ſont nos paſſions dominantes, & par ce moyen parvenir à les réprimer avec efficacité.

Un homme rêve, par exemple, que, s'abandonnant à la colère, il porte un coup par lequel il terraſſe & tue ſon adverſaire. Il ſe réveille enſuite pénétré d'horreur par l'idée du crime qu'il vient de commettre, & du châtiment qu'il croit avoir à redouter; & comme, après un moment de réflexion, il a lieu de ſe réjouir de ce que la ſcène qui vient de ſe paſſer n'eſt qu'un ſonge, il ſera en même tems porté à prendre la réſolution de ne pas ſe livrer à l'emportement, dans la crainte d'être un jour ou l'autre entraîné réellement dans un ſemblable malheur. Si l'on peut tirer un pareil avantage des ſonges, on ne doit pas les regarder comme abſolument inutiles. Et pourquoi ne recueilleroit-on pas le même fruit d'une fiction de notre propre

imagination, que d'un conte ou d'une fable d'Esope ?

Un des plus beaux contes moraux que j'aie jamais lu, c'est le récit d'un songe qu'on trouve dans le *Babillard*, lequel, quoiqu'il ait tout l'air d'un véritable songe, renferme néanmoins une morale si sublime & d'un si grand intérêt, que je doute qu'on puisse jamais l'oublier après l'avoir lu une seule fois avec attention ; & qu'en le conservant dans la mémoire, on cesse jamais d'être meilleur : c'est Addison qui en est l'élégant auteur. « J'étois un » jour, dit le *Babillard*, plongé dans » une douleur si profonde, & j'avois » l'esprit tellement égaré, que je dés- » espérois de pouvoir jamais recevoir » la moindre consolation. Voici quel » en étoit le sujet. Pendant ma jeu- » nesse, & dans le tems que je me » trouvois avec un corps de l'armée » en quartier à Douvres, je devins » amoureux d'une jeune demoiselle » fort aimable, & d'une famille hon- » nête de ces cantons, & j'eus la sa- » tisfaction de voir mes vœux reçus » favorablement ; ce qui fut cause » de l'inquiétude mortelle dont je vais

» parler. Pendant la soirée d'un jour
» serein & calme, nous nous amu-
» sions à regarder la mer du faîte
» d'une montagne escarpée, & nous
» passions le tems à nous faire ces
» petites caresses qui semblent si ri-
» dicules aux gens occupés, mais
» qui ont tant de charmes pour ceux
» qui aiment. Au milieu de ces in-
» nocens amusemens, elle arracha de
» mes mains une pièce de vers que
» je tenois, & s'enfuit avec. Je la
» suivois, lorsque tout-à-coup le ter-
» rein manqua sous ses pieds, quoi-
» qu'à une distance considérable du
» bord du précipice, & la fit tomber
» d'une hauteur si considérable sur
» un banc de rochers, qu'elle auroit
» été réduite en mille pièces, quand
» même son corps eut été de dia-
» mant. Il est plus facile au lecteur
» de se former une idée de l'état de
» mon ame dans cette circonstance,
» qu'à moi de l'exprimer. Je me dis
» à moi-même : il n'est pas au pou-
» voir du ciel de me consoler de ce
» malheur. —— Lorsque je me réveil-
» lai, également charmé & surpris
» de me voir délivré d'une affliction,

» dont il me paroiſſoit, le moment
» auparavant, que rien ne pouvoit me
» tirer (1) ».

Je pourrois beaucoup m'étendre ſur la beauté de cette narration ; mais je me contenterai pour le moment de recommander au lecteur de prêter une férieuſe attention à l'importante leçon qu'elle renferme. Quelle fable d'Eſope, ou d'Homère & de Virgile même, offre une plus belle morale? Cependant la plupart des gens ont tiré de pareils ſecours des ſonges, ainſi que je puis l'aſſurer de moi-même ; & tout honnête homme trouvera du moins un ſemblable ſoulagement, lorſqu'il ſera délivré des peines & des maux de cette vie, pour ſe réveiller dans le ſéjour de lumière & de paix éternelle ; en conſidérant le monde & ſes tribulations avec une ſurpriſe & une ſatisfaction égales à celles (mais à un bien plus haut degré) que nous éprouvons ici bas lorſque nous échappons à quelque ſonge effrayant, & appercevons, en ouvrant les pau-

(1) Voyez *The Tatler*, *n.* 117, *of Saturday*, *Jan.* 7. 1710.

pières, l'éclat ferein & doux d'un beau jour d'été. Ne méprifons jamais l'inftruction, fous quelque forme extraordinaire ou commune qu'elle puiffe fe préfenter à nous; & quand même ce ne feroit qu'un fonge, nous pourrons toujours en retirer de l'avantage : car endormis ou éveillés nous fommes toujours fous la main protectrice du Très-Haut; & il ne peut fe préfenter, ni de jour ni de nuit, aucune idée à notre efprit, fans la permiffion de « Celui par qui nous vivons & agiffons, & qui eft le principe de notre » être ».

6º. L'imagination paroît être, pour ainfi dire, la feule de nos facultés mentales dont les opérations ne foient jamais fufpendues pendant le fommeil. Toutes nos autres facultés font plus ou moins affectées; il y en a même qui femblent totalement fufpendues pour quelque tems. Que la mémoire eft fouvent affoiblie pendant le fommeil, c'eft ce qui paroît évident; puifqu'on rêve quelquefois qu'on s'entretient avec des amis que la mort nous a depuis long-tems enlevés, fans qu'on fe rappelle leur

perte ; quoiqu'elle forte rarement de notre mémoire lorfque nous fommes éveillés. Il arrive parfois que nous nous croyons tranfportés dans les fiècles les plus reculés de l'antiquité , fans nous reffouvenir que ces fiècles fe font écoulés long-tems avant notre exiftence ; chofe que nous ne pouvons perdre un inftant de la mémoire pendant que nous veillons : c'eft ainfi que je me rappelle avoir rêvé une fois que je paffois les Alpes avec Annibal & fon armée. Quelquefois notre mémoire paroît être plus forte que notre jugement ; comme , par exemple , lorfque nous rêvons que nous nous entretenons avec un ami décédé , fans être furpris de la fingularité de le voir & de lui parler (1). D'autres fois notre jugement eft plus actif que notre mémoire ; favoir (comme je l'ai déja obfervé plus haut) quand l'abfurdité des chofes qui s'offrent à notre efprit pendant le fommeil , nous fait conclure qu'elles ne font pas véritables , mais purement fantaftiques ; réflexion qui , comme j'ai

(1) Voyez *Effay on Truth*, *part. II. ch.* 2 § . 2.

lieu

lieu de le croire, vient auſſi aux enfans. Je rêvois une nuit que je me promenois ſur le parapet d'un fort haut pont. Je ne ſavois de quelle manière je m'y trouvois rendu; mais comme je me reſſouvins dans ce moment que je n'avois jamais eu de pareilles folies, je fis la réflexion que ce n'étoit peut-être qu'un ſonge; & me trouvant dans une ſituation déſagréable, dont je déſirois de me délivrer, je m'abandonnai à l'idée que la chûte rendroit le calme à mes ſens; ce qui, en effet, eut lieu. En un mot, il n'y a aucune de nos facultés ſur laquelle le ſommeil ne paroiſſe avoir quelquefois une grande influence, à l'exception ſeulement de notre imagination. Cette faculté ſemble même totalement anéantie lorſque nous ſommes plongés dans un profond ſommeil qui n'eſt accompagné d'aucun ſonge (ſi néanmoins cela arrive jamais); & ſouvent auſſi elle ſe livre à une turbulence & à un déſordre dont il n'eſt guère poſſible de rendre compte.

Qui eſt-ce qui pourra prouver que la ſuſpenſion momentanée de ces facultés ne ſoit pas avantageuſe, en

leur procurant le moyen d'agir avec plus de régularité & plus de force dans d'autres tems ? Ou, pour m'exprimer différemment, qui osera soutenir que l'ame, après avoir longtems agi dans une même direction, ne puisse pas être soulagée & fortifiée, en quittant pour quelques momens sa marche accoutumée pour parcourir une nouvelle route ? Car l'on sait qu'en nous appliquant trop longtems à un même objet, nous sentons que nos facultés mentales n'opèrent plus que d'une manière foible & infructueuse, & que l'ame n'a pas moins que le corps même besoin d'un peu de repos. Dans cet état l'esprit semble reprendre plus de vigueur non-seulement par le repos, mais encore (& cela avec plus de succès peut-être) en s'exerçant sur quelque matière différente. C'est ainsi que la conversation de nos amis nous fait oublier le travail de l'imagination à créer des choses nouvelles ; que la lecture soulage l'esprit après le fatiguant ennui qu'on n'éprouve que trop souvent dans la société ; que la musique par fois calme mieux nos

ſens qu'un ſilence abſolu ; & que ceux dont les facultés ſont, pour ainſi dire, anéanties par l'incertitude de quelque propoſition de métaphyſique, en peuvent trouver le remède dans une démonſtration d'Euclide.

7°. On a remarqué que quelques perſonnes rêvent beaucoup, d'autres fort peu, & d'autres même point du tout; ce qui ne peut pas être trop bien expliqué par les différens degrés de ſanté dont jouiſſent les individus, ni par leurs diverſes manières de vivre; quoique d'ailleurs ces particularités & d'autres ſemblables peuvent y avoir plus ou moins d'influence. Ceux qui méditent beaucoup & font peu d'exercice ſont peut-être auſſi les plus ſujets à avoir des ſonges, particulièrement s'ils ont l'imagination ardente & le ſyſtême des nerfs fort délicat ; & cette dernière circonſtance eſt une maladie qui n'eſt que trop commune aux gens de lettres. Le ſommeil de l'homme qui exerce ſes forces corporelles eſt doux & profond ; de ſorte qu'il ſe rappelle rarement ſes ſonges ; car il emploie rarement les facultés de ſon eſprit, ſes nerfs ſont ſolides,

& la ſphère de ſon imagination eſt fort bornée.

Comme la nature ne fait rien envain, n'eſt-il pas probable que les ſonges ſont plus néceſſaires à la conſtitution de certaines perſonnes, comme une récréation pour l'eſprit, qu'à celle de quelques autres? La méditation continuelle ſur les mêmes objets déſagréables eſt préjudiciable à la ſanté, & peut même être funeſte pour la raiſon. Les remèdes que les médecins ne manquent jamais de recommander contre la mélancolie, qu'on doit ſouvent attribuer à cette même cauſe, ſont les amuſemens, la ſociété des gens aimables, les voyages & les autres moyens propres à diſſiper les ſombres nuages qui offuſquent l'eſprit, en le récréant par des idées agréables, & en le forçant d'adopter une nouvelle manière de conſidérer les choſes, & d'employer avec plus d'énergie ſes facultés. Il ſe peut donc que ceux qui ſe livrent plus à la méditation que d'autres, aient auſſi plus beſoin de cet amuſement & de cette variété d'idées que nous donnent les ſonges.

Il eſt certain que les ſonges pro-

eurent du foulagement à ceux que tourmente l'incertitude, & qui, pendant long-tems, ont réfléchi fur des chofes attriftantes, ou fur quelques idées obfcures qu'ils ne peuvent débrouiller. Pour opérer un pareil effet, il n'eft pas néceffaire que le fonge foit en lui-même agréable ou plaifant. Des fituations embarraffantes, dangereufes même, font, ainfi que nous l'avons déja vu, recommandées aux efprits mélancoliques; & tout fonge qui donne une nouvelle impulfion, même pour un tems fort limité, à l'efprit de pareilles perfonnes, leur rendra un fervice effentiel, quelqu'affligeant que puiffe d'ailleurs être ce fonge.

8°. L'hiftoire facrée & profane nous autorife à croire que les fonges ont fervi à faire connoître les événemens futurs aux hommes; d'où les efprits foibles inferent qu'ils ont toujours été prophétiques, & qu'il faut parconféquent toujours les regarder comme tels. Mais rien n'eft plus abfurde. Quoi! parce qu'anciennement il y a eu des prophêtes & des faints perfonnages, dois-je en conclure que je fuis un faint ou un pro-

phête ? Puis-je m'imaginer que Dieu veuille me révéler les circonſtances peu intéreſſantes de ma vie quelques jours avant qu'elles doivent arriver, à cauſe qu'il lui a plu de faire connoître l'avenir, d'une manière toute merveilleuſe, à quelques perſonnes qu'il avoit choiſies pour annoncer ſes immuables décrets ? Sa bonté le porte à dérober à notre connoiſſance les événemens futurs; excepté ce qu'il eſt néceſſaire que nous en ſachions, & ce que nous ne ſaurions prévoir. Car l'homme dont l'eſprit pourroit pénétrer dans la ſuite des tems ſeroit auſſi inutile que malheureux dans ce monde. Il n'auroit plus ni activité, ni curioſité, & tout eſpoir ſeroit éteint dans ſon cœur : les malheurs dont il devroit être affligé tourmenteroient ſon ame avant qu'ils ne fuſſent arrivés, & le bonheur, dont il jouiroit par anticipation perdroit les charmes que la ſurpriſe & la nouveauté y donnent. Immobile & ſtupide, il reſteroit dans une triſte apathie, pour attendre un mal qu'il ſauroit ne pouvoir abſolument éviter, ou un bien qui ne réveilleroit en lui ni activité, ni deſir. Une huître

douée des ſens de la vue & de l'ouie ; d'un ſentiment intérieur & de la raiſon, ne ſeroit pas un être plus miſérable. Lors même que Dieu a fait prédire l'avenir par ſes prophêtes, ces prophéties ont, en général, été conçues dans des termes ſi vagues qu'il n'a pas été poſſible d'en comprendre parfaitement le ſens, qu'après qu'elles eurent été accomplies ; car ſans cela elles ſe ſeroient trouvées en contradiction avec les principes des actions humaines & avec le cours ordinaire des événemens de ce monde.

Si les ſonges ſont véritablement prophétiques, n'eſt-il pas extraordinaire qu'après l'expérience de tant de ſiècles, on n'ait pas encore trouvé un moyen raiſonnable de les expliquer ? Et ſi tous ne ſont pas propres à nous faire connoître l'avenir, mais ſeulement quelques-uns, ne doit-il pas paroître ſurprenant que toutes les eſpèces de ſonges ſoient également familiers aux bons comme aux méchans ? Car parmi chaque eſpèce de caractère, il y a des hommes ſuperſtitieux qui croient aux ſonges, & d'autres plus ſenſés qui n'y ajoutent au-

cune foi. Prétendre que les fonges aient une origine divine, implique (ainfi qu'Ariftote l'a fort bien obfervé) plufieurs idées abfurdes, & entr'autres celle que ce ne font pas les hommes les plus fages & les plus vertueux qui feuls en ont, mais que tous les individus de l'efpèce humaine les connoiffent également (1).

Les règles par lefquelles le vulgaire prétend interpréter les fonges font trop ridicules pour en faire mention. Et, en effet, elles font telles que, pour ainfi dire, chaque fonge prophétique pourroit fervir à expliquer l'événement qu'on voudroit. Lorfqu'un fonge & les circonftances qui ont lieu immédiatement après font les mêmes, ou offrent feulement quelque reffemblance, on s'imagine que ce fonge a été deftiné à nous avertir de ces circonftances ; & quand il y a une différence ou contrariété totale entre nos idées pendant le fommeil, & l'événement qui le fuit, on en tire également la même conclufion.

La coincidence qu'il peut y avoir

---

(1) Arift. *De Divinatione per fomnum*, *cap.* 1.

par hasard entre un songe & un futur contingent, n'est rien autre chose que ce qu'on a lieu d'attendre de la combinaison des chances. Il seroit même véritablement étonnant si, considéré la variété infinie de nos idées pendant le sommeil, qui toutes ont quelque rapport avec nos occupations habituelles pendant le jour, cela n'arrivoit pas quelquefois. Mais il n'y a rien de plus extraordinaire dans cette rencontre fortuite, que dans le sens que peut offrir accidentellement le discours d'un imbécille, ou dans l'exactitude avec laquelle une pendule déréglée indique l'heure une ou deux fois par an. On peut remarquer la même coincidence entre la réalité & un pareil préalable, jeu de l'imagination pendant que nous sommes éveillés; comme lorsqu'un ami, qu'on n'attendoit pas, se présente à nous au moment même qu'on pensoit à lui ou qu'on en parloit : chose si commune que dans plusieurs langues on a fait un proverbe pour l'exprimer.

9°. La remarque qu'il me reste maintenant à faire, c'est que nos songes

dépendent beaucoup de l'état de l'atmosphère. On peut raisonnablement préſumer que ce qui a tant de pouvoir ſur nos paſſions, doit auſſi avoir quelque influence ſur nos penſées. Car les penſées qui ſe préſentent à un eſprit occupé de quelque paſſion ſont toujours analogues à cette paſſion, & tendent à la fortifier. Or, tout le monde, à-peu-près, ſait par expérience combien un ciel pur & un beau ſoleil contribuent à remplir l'ame de joie & d'eſpérance; tandis qu'un tems ſombre & couvert produit l'inquiétude & la mélancolie. C'eſt-là ce qui a particulièrement lieu chez les perſonnes dont le ſyſtême nerveux eſt affoibli par une vie ſédentaire & de grandes méditations; & ce ſont auſſi ces perſonnes qui ſont le plus ſujettes aux ſonges pénibles, ainſi que je l'ai déja remarqué plus haut. Si l'air extérieur peut agir ſur le mouvement d'une ſubſtance auſſi lourde qu'eſt le vif argent dans le tube du baromètre, il ne faut pas être ſurpris de ce qu'il affecte ſi puiſſamment les fluides ſubtils qui circulent dans le corps humain. Et puiſque nos paſſions

& nos penſées, pendant que nous ſommes éveillés, peuvent être ſi diverſement modifiées par la conſiſtance, le défaut ou la ſurabondance de ces fluides, ainſi que par l'état des vaiſſeaux par leſquels ils paſſent, on ne doit pas s'étonner que la même choſe arrive durant le ſommeil, lorſque nos idées, affranchies du joug de la raiſon, dépendent davantage de l'impulſion matérielle de nos ſens. Quand l'atmoſphère eſt chargée de vapeurs groſſières, les perſonnes d'une complexion délicate ont, en général, des ſonges déſagréables.

Si parconſéquent nos idées peuvent, pendant que nous dormons, recevoir une forme & une couleur de quelques circonſtances actuelles; comme, par exemple, de l'état de notre ſanté en général, ou de celui de notre eſtomac & de nos fluides en particulier, de la température de l'air, de la ſuite de nos penſées durant le jour, & de la ſituation des objets extérieurs qui agiſſent. ſur les organes de nos ſens; faut-il être ſurpris de la continuelle variété de nos ſonges? Et lorſqu'il y en a quelqu'un de merveil-

leux ou de désagréable qui occupe notre esprit, n'est-il pas plus raisonnable de l'attribuer à l'une ou l'autre de ces causes, que de nous effrayer par l'idée absurde qu'il y a en cela quelque chose de surnaturel destiné à nous annoncer un prochain malheur? Combien souvent pendant le jour même ne s'offre-t-il pas à notre esprit des idées dont nous ne pouvons pas rendre raison, & qui sont aussi étranges peut-être & aussi absurdes que celles qui forment nos songes?

Je me rappelle qu'après avoir fait un jour trente milles à cheval par un grand vent, j'ai passé une partie de la nuit suivante à être agité par des songes affreux au-delà de toute expression; de manière que je jugeai à propos de me tenir éveillé le reste de la nuit, afin de n'en plus être tourmenté. Si la superstition avoit eu quelque pouvoir sur mon esprit, je me serois imaginé sans doute que j'étois menacé de quelque grand malheur; mais je fus persuadé que le mauvais tems que je venois d'essuyer le jour précédent avoit occasionné ces idées terribles; & j'ai depuis trouvé dans un

livre de médecine une obfervation qui juftifie cette conjecture. Une fort petite caufe peut empêcher la perfpiration qui eft fi néceffaire à la fanté; & lorfque cela arrive, nous ne pouvons pas nous attendre que nos fonges foient auffi tranquilles que dans d'autres tems. Il ne faut parconféquent point nous laiffer allarmer par un fonge extraordinaire; car ce n'eft probablement que le fymptôme de quelque légère indifpofition du corps; & fi cela eft, il n'y a aucun rapport avec l'avenir, ni rien qui foit plus furnaturel que de fe couper le doigt, ou d'avoir mal aux dents.

10°. Quant à l'opinion que quelques philofophes ont voulu foutenir, que nos fonges nous font infpirés par des êtres invifibles, je dirai feulement que cela me paroît fort invraifemblable. Car, premièrement, je ne vois aucune raifon pour croire que Dieu veuille employer « des millions de créatures fpi» rituelles » pour remplir l'office de préfider à nos fonges habituels. Secondement, il m'eft impoffible de concevoir comment ces êtres pourroient fe trouver affectés, dans cette

opération, par l'air extérieur ou par l'état de notre santé, qui, comme on sait, ont une si grande influence sur nos pensées, tant lorsque nous sommes livrés au sommeil, que pendant que nous veillons. Et, troisièmement, d'après ce que nous savons de la vivacité de notre imagination durant le jour, il n'est pas besoin que nous supposions un agent étranger pour produire les différens phénomènes de nos songes; puisqu'il semble que l'ame possède elle-même des facultés suffisantes pour cela. La fièvre, la mélancolie & plusieurs autres maladies jettent un désordre & un égarement dans les pensées d'un homme éveillé égal à celui que nous éprouvons dans nos songes, & peut-être même plus grand encore. Si l'on ne suppose pas que l'intervention d'êtres invisibles ait lieu dans le premier cas, pourquoi faudroit-il y avoir recours pour le second? Mais on allègue que pendant le sommeil l'ame est purement passive, & se trouve le jouet des visions dont elle voudroit s'affranchir s'il étoit en son pouvoir. Et l'on pourroit répondre ce

qui n'eſt pas moins vrai, ſavoir, que les perſonnes livrées à l'inquiétude & à la mélancolie n'éprouvent que trop ſouvent, que leur ame eſt également paſſive pendant qu'elles veillent, puiſqu'elles ſont alors de même tourmentées par des idées affligeantes, dont tout le pouvoir de leur raiſon, tous les efforts de leur volonté, & toutes les exhortations de leurs amis ne peuvent les délivrer.

Concluons. Peut-on douter un moment que la divine Providence veille à notre bonheur, & que ſouvent (ſans que nous ſachions combien de fois cela arrive) elle prend ſoin de notre conſervation. Ce feroit donc une préſomption de notre part, que de vouloir affirmer que nous ne recevons jamais en ſonge d'avertiſſement ſurnaturel ſur ce qui doit nous arriver. L'objet de ces réflexions n'eſt pas de contredire ce qui ſemble prouvé par des expériences authentiques ou par des faits hiſtoriques; mais ſeulement de montrer que les ſonges peuvent être produits par une infinité de cauſes qui n'ont rien de ſur-humain en elles; & que, malgré que nous n'ayons pas

des notions bien exactes fur la nature merveilleufe de cette efpèce de perception, nous en favons néanmoins affez pour être convaincus qu'elles ne font ni inutiles, ni fuperflues; mais qu'elles peuvent, au contraire, contribuer à quelque deffein d'une grande importance, tant pour le bien être de notre ame, que pour celui de notre corps (1). J.

---

(1) Cette fage réflexion de M. Beattie s'accorde parfaitement avec le fentiment de Themiftius, philofophe grec & orateur du quatrième fiècle. « Les fonges, a-t-il dit, font une forte de » devination à laquelle il ne faut ni réfifter opi- » niâtrement, ni croire avec trop de légèreté ». *Note du Traducteur.*



DISCOURS

DISCOURS

SUR CE PASSAGE D'HORACE;

Nec quarta loqui persona laboret.
(*Ad Pisones*, v. 192)

PAR M. L'ABBÉ E. Q. VISCONTI.

TRADUIT DE L'ITALIEN.

SI la supériorté des anciens dans la recherche de ce qui a le vrai & l'utile pour objet n'est pas encore reconnue, on ne peut certainement pas leur contester cette prérogative dans les connoissances & les principes qui conduisent au beau en tous genres; & c'est-là une justice qu'on leur a même rendue depuis long-tems, sans que personne ait osé former quelque doute à cet égard; tant par rapport aux arts qui tiennent au dessin, que relativement à la musique, à l'éloquence & à la poésie. Voilà pourquoi les plus habiles littérateurs ont, de tous les tems, employé avec le plus grand respect les ouvrages des anciens, & se sont soigneusement gardés de les

soumettre inconsidérement à la censure, quand ils ont cru y trouver quelque défaut ou quelqu'incorrection; toujours portés à douter si ce qui leur paroissoit digne de blâme n'étoit pas un de ces artifices, inconnus aux modernes, qui servoient à constituer la perfection de l'ensemble de l'ouvrage & à le rendre un chef-d'œuvre. Peu satisfaits de nous avoir laissé des exemples inimitables, & qui approchent de la perfection idéale; les anciens nous ont donné aussi d'excellens préceptes & de règles certaines sur l'art de la parole, auxquels l'esprit philosophique de ces derniers tems n'a rien trouvé à critiquer, ni à ajouter; de sorte que pour produire les plus merveilleux effets, ils ne demandent qu'à être bien connus & mis habillement en œuvre. Il n'y a point de principes raffinés enseignés par les nouveaux philosophes, point d'inventions heureuses produites par les auteurs classiques modernes, point d'observations judicieuses faites par nos laborieux critiques, qu'on ne trouve dans les livres des anciens, ou que du moins on ne puisse en déduire,

ou dont enfin ces livres n'offrent quelques beaux exemples. Les ouvrages d'Ariſtote, de Denis d'Halicarnaſſe, de Longin, de Cicéron, d'Horace & de Quintilien, feront toujours des ſources inépuiſables du beau, & des guides ſurs pour apprendre à en trouver des modèles chez les Grecs & chez les Romains. Mais le poëte dont les préceptes ſont les plus admirables & les plus utiles, c'eſt, ſans contredit Horace, dont *l'Epître aux Piſons* porte, à cauſe de ces qualités, le titre d'*Art Poëtique*, & contient auſſi véritablement des principes lumineux & de ſages réflexions, exprimés avec cette noble ſimplicité & cette mâle vigueur, qui mettent le poëte ſublime au rang des grands philoſophes. On diroit que la nature, la vérité & la raiſon lui ont inſpiré les ſages maximes dont ce petit poëme eſt parſemé. Il y a néanmoins des gens qui penſent, qu'Horace a quelquefois enſeigné comme règles de l'art, ce qui en effet n'étoit que de caprice & de mode, & que juſqu'à-préſent on n'a pas eu d'autre raiſon pour les ſuivre, que celle qu'elles ont été preſcrites par ce

poëte. C'eſt ainſi, qu'en s'écartant de quelques-uns de ſes préceptes, il y a eu des écrivains qui ſe ſont flattés néanmoins de pouvoir bien faire, & même de faire mieux que s'ils s'étoient tenus ſtrictement à ſes principes. Ils ont même accuſé de pédanterie ceux qui ont oſé leur en faire le reproche, & ont regardé comme un enthouſiaſme ridicule l'implicite déférence que nos meilleurs littérateurs ont montrée pour les règles établies par les anciens.

Si parmi ces lois, il y en a une qui doive paroître plus fondée ſur l'uſage que ſur la raiſon, c'eſt certainement celle qui regarde la poéſie dramatique, & qu'Horace preſcrit dans cet hémiſtiche : *Nec quarta loqui peroſna laboret.* Le célèbre Métaſtaſſe (1), penſe que ce précepte a été ſimplement dicté par les comédiens pour leur commodité; & Dacier (2) obſerve même, que les mo-

(1) Dans ſes remarques ſur *l'Art Poëtique* d'Horace.

(2) Dacier dans ſes notes ſur ce vers, où il s'appuye ſur le ſentiment de Scaliger, lequel

dernes s'en sont écartés avec un heureux succès. Et si, après la naissance des lettres, quelque auteur tragique a scrupuleusement observé cette loi, on a regardé cette peine comme gratuite & perdue (1).

Il me semble cependant que ce n'est qu'après une discussion bien exacte, qu'on auroit dû rejetter une règle que le poëte de Venôse a jugé digne de tenir place parmi ses préceptes. Que si du premier moment on n'apperçoit pas la connexion qu'une règle peut avoir avec les autres principes que dicte la saine raison, je pense qu'on doit l'attribuer à ce qu'on n'en a pas examiné d'une manière assez attentive l'importance & les conséquences, ni saisi le sens dans toute

affirme que *nulla religio est*, de faire paroître quatre acteurs dans la même scène. Mais c'est mal-à-propos qu'on se sert ici de l'autorité de Scaliger, qui, dans cet endroit, parle de la scène comique & non pas de la scène tragique. Voyez ses *Poetices*, *Lib. III*, *cap.* 96.

(1) Voyez le *Ruzzvanscad Act. I*, *Sc. IV*. — *Ruzzvanscad le jeune* est une parodie italienne, d'une tragédie dans la même langue, intitulée *Ulisse le jeune*, de Lazzarini. On peut consulter sur ces deux pièces les *Observations sur la Comédie* de Louis Riccoboni, *page* 309, *seq. Note du Traducteur.*

même scène ; mais le chœur, qui, pendant les intermèdes, tenoit lieu d'acteur, formoit souvent le quatrième personnage. Il n'y a peut-être point de tragédie de Sophocle, ni d'Euripide, dont les scènes pathétiques & intéressantes ne soient composées de quatre interlocuteurs, en y comprenant, comme quatrième personnage le chœur, qui, suivant qu'Horace le fait entendre, *Actoris partes officiumque virile defendit*, & dont l'office étoit de remplir les vuides qui, dans nos bonnes tragédies modernes, se font par les acteurs secondaires qu'on appelle confidens. Voilà pourquoi l'Euripide françois, le sensible Racine, cet élève chéri des Muses, cet admirable imitateur des Grecs, a presque toujours évité de mettre à la fois quatre acteurs sur la scène ; mais non pas quand il y en a un ou deux qui remplissent le rôle de personnage secondaire ; parce qu'il a cru sans doute qu'ils pouvoient tenir lieu du chœur des tragédies grecques ; & par conséquent, il ne s'écartoit pas par-là de leur exemple. Diomède, en disant, *Dramata vero tres personæ solæ agunt*,

a certainement voulu parler des personnages que les Grecs appelloient proprement *hypocrites*, mot qu'on a souvent traduit en latin par *personæ*, & qui étoit le nom qu'on donnoit seulement aux acteurs qui n'étoient pas compris dans le chœur. De sorte que si l'on vouloit faire usage de cette règle, suivant le sens du passage d'Horace, on verroit que c'est plutôt le cinquième que le quatrième acteur qu'il faut exclure de la scène.

D'autres plus sages interprêtes du précepte de notre poëte, pour ne pas contrevenir à la pratique des Grecs, & en même tems, pour ne pas admettre qu'il y est question d'un cinquième interlocuteur, qu'on a rarement employé à ce qu'il semble, ou dont on ne trouve du moins point d'exemple dans les pièces de théâtre qui nous restent des anciens, ont pensé que dans ce nombre étoit compris les personnages que représentoit le chœur, que l'hémistiche d'Horace n'exclut pas tout-à-fait de la scène, mais dont il veut seulement modérer le débit; de manière que lorsqu'il se trouve quatre interlocuteurs sur la

ſcène, il y en a toujours un dont le rôle ſe réduit à fort peu de choſe & qui ſe mêle rarement du diſcours. C'eſt ainſi qu'il paroît que le chœur des Grecs ſe bornoit uniquement à dire quelques vers ſententieux à la fin du diſcours paſſionné des trois acteurs; dont on trouve ſur-tout un fort bel exemple dans la ſcène d'*Hécube* (1). Ulyſſe arrache la jeune Polyxène des bras de ſa mère, tandis qu'Hécube ſuppliante cherche à porter à la compaſſion le héros grec, qui tâche de demeurer inflexible, & tandis que Polyxène s'encourage elle-même à ſubir la mort; car, pendant ce tems-là, le chœur ſe plaint de la dureté du deſtin, & de la triſte ſervitude des dames troyennes, ou admire le courage de la jeune Polyxène. Dacier, qui prétend que c'eſt l'abbé d'Aubignac qui le premier à fait l'interprétation en queſtion, ne ſe rappelloit pas ſans doute, dans ce moment, qu'il l'avoit lue dans Acrone, ancien ſcoliaſte d'Horace, qui a même remarqué que cet

(1) Tragédie d'Euripide.

hémistiche, *Nec quarta loqui persona laboret*, pris dans le sens qui lui est propre, ne condamne pas tant le quatrième personnage à un silence absolu, qu'il ne tend à modérer une stérile abondance de paroles dans le rôle dont il peut être chargé (1).

Cette opinion paroîtroit peut-être la plus vraisemblable, si la clarté du dialogue ne devoit pas être observée dans toutes les scènes, & s'il ne falloit pas éviter une fastidieuse rédondance, lors même qu'on employe un plus petit nombre d'acteurs. Il y a une grande différence entre vouloir que les interlocuteurs ne se livrent point dans le discours à une trop grande volubilité de langue, & qu'ils se conforment à la vérité & évitent l'ennui aux spectateurs, en bornant leur dialogue à une longueur raisonnable, ainsi que cela est nécessaire dans toutes les scènes, & prétendre qu'il n'y ait que quatre personnages parlans. Les rôles des acteurs doivent avoir plus ou moins d'étendue dans

(1) *Non dixit taceat, sed non loquendo laboret.*

la même fcène, fuivant le degré d'intérêt qu'ils prennent à ce qui s'y paffe, ainfi que fuivant leur rang, leur caractère, les différentes fituations où ils fe trouvent & les diverfes paffions qui les animent. En outre, il faut que les perfonnages inférieurs n'occupent pas long-tems les fpectateurs ni d'eux-mêmes, ni des affaires des autres, fi ce n'eft lorfqu'ils viennent faire la narration ou le récit de quelque grand événement, que les anciens mettoient dans la bouche des meffagers ; parce que la trop vafte capacité des théâtres, & l'embarras que caufoient les mafques & les cothurnes, rendoient difficile l'exécution de certains coups de théâtre dont les modernes font fi grands partifans. Mais lorfque la fcène demande que les quatre acteurs y foient tous animés à-peu-près d'un égal intérêt, & qu'aucun d'eux n'ait un long difcours à tenir, je ne vois pas par quel motif il faudra que le quatrième ait moins à dire que les trois autres. En effet, voudroit-on blâmer Racine de ce que dans l'admirable fcène d'*Athalie*, où cette reine interroge le jeune Joad,

pour connoître les principes qu'on lui a inculqués, il n'y ait pas un des quatre interlocuteurs qui parle beaucoup moins que les trois autres?

Si dans les tragédies grecques le chœur, qui y tient lieu d'un quatrième interlocuteur, parle fort peu, il faut l'attribuer à ce qu'il ne peut jamais repréſenter un des principaux perſonnages de la tragédie.

D'ailleurs, je penſe que cette ſobriété du diſcours d'un quatrième acteur, quand il ſe trouve en ſcène avec trois autres, loin d'être le ſens ſtrict de la règle d'Horace, n'en eſt, au contraire, que la conſéquence; à cauſe que, par un principe utile & lumineux, il exclut non-ſeulement de la même ſcène quatre principaux acteurs; mais il défend auſſi expreſſément de les faire trouver enſemble dans une même pièce de théâtre, comme contraire à l'intérêt général; de ſorte que par ces paroles : *Nec quarta loqui perſona laboret*, il a voulu enſeigner qu'outre le *protagoniſte* ou le héros de la pièce, il ne doit y avoir dans une bonne tragédie que deux autres perſonnages, qui partagent avec lui le

principal intérêt, & qui parconſéquent fixent l'attention des ſpectateurs.

Je ne puis comprendre ſur quoi les commentateurs de ce paſſage d'Horace ſe fondent pour reſtreindre une règle ſi générale au ſeul cas où il ſe trouve quatre acteurs enſemble ſur la ſcène. L'enchaînement de ſon diſcours, loin de venir à l'appui de cette interprétation, indique toute autre choſe. Horace, après avoir averti de ne point employer des moyens ſurnaturels pour dénouer l'intrigue, *Nec Deus interſit, niſi dignus vindice nodus inciderit*, (précepte qui regarde l'eſſence même du drame & non les incidens), ajoute une autre règle qui a pour objet ſon enſemble, ſavoir, que le quatrième perſonnage d'une tragédie doit offrir moins d'intérêt que les trois premiers : *Nec quarta loqui perſona laboret.* Il n'indique en aucune manière que cela doive être entendu ſeulement des ſcènes où il y a plus de trois acteurs à la fois; & il n'y ajoute aucune exception, ni aucune reſtriction; ce que, ſuivant l'exactitude accoutumée de ſon ſtyle, il n'auroit pas manqué de faire, ſi

par le vers en queſtion, il n'avoit pas voulu inculquer un principe plus grand, plus général, celui de ne partager le principal intérêt de l'action qu'entre les trois premiers perſonnages de la pièce.

La preuve que c'eſt dans le ſens que je viens de le dire, qu'il faut entendre le précepte d'Horace, ſe trouve dans un endroit de la *Poëtique* d'Ariſtote qui eſt un peu obſcur, parce qu'il n'a pas voulu citer des exemples dans les tragédies grecques & dans l'hiſtoire du théâtre des Grecs, par leſquels il auroit jetté un jour lumineux ſur cette matière (1). Notre

(1) Ariſtote, *Poétique IV*, où il eſt dit : « La « tragédie, après beaucoup de changemens, ſe » repoſa quand elle eut tout ce qui lui étoit propre. » Eſchyle fut le premier qui mit deux acteurs ſur » la ſcène ; car il n'y en avoit qu'un avant lui ; il di- » minua les chants du chœur & inventa l'idée du prin- » cipal perſonnage. Sophocle ajouta un troiſième ac- » teur aux deux d'Eſchyle, & orna la ſcène de belles « décorations ». Diogène Laërce, remarque la même choſe dans la vie de Platon, où il dit, que la tragédie fut parfaite lorſqu'on y eut ajouté ce troiſième acteur. Suidas, (Σοφοκλῆς), répète la même choſe ; ainſi que l'auteur grammairien de la vie de Sophocle, qui ſe trouve ordinairement jointe á ſes tragédies. Cela démontre que ce ſentiment n'étoit pas particulier à Ariſtote, mais que tous les Grecs penſoient la même choſe ſur ce ſujet.

philosophe dit, qu'Eschyle fut le premier qui introduisit un second acteur, & qui distingua le protagoniste, que Sophocle y en ajouta un troisième, & que par-là la tragédie reçut toute sa splendeur & sa dernière perfection.

La première signification que ce passage d'Aristote semble présenter, touchant le nombre des interlocuteurs dans les tragédies grecques, se trouve bientôt détruite par la lecture de ces tragédies mêmes. Dans celles d'Eschyle il paroît jusqu'à six, & dans celles de Sophocle jusqu'à huit personnages. Les savans s'accordent à dire, qu'Eschyle fut le premier qui introduisit le dialogue dans la tragédie, c'est-à-dire, qui fit parler ensemble deux acteurs; & que c'est Sophocle qui remplit ensuite la scène de trois interlocuteurs à la fois (1). Cette explication qui est plus savante que la précédente, n'est cependant pas meilleure. Selon moi, Eschyle ne fut pas le premier qui employa le dialogue au théâtre,

(1) Le Quadrio est de cette opinion, qui paroît la plus générale.

ni Sophocle le premier qui mit ensemble trois personnages en scène. L'invention du dialogue, sans lequel il ne peut y avoir de véritable tragédie, a été antérieure à Eschyle; sans quoi Horace, qui, dans son *Art Poëtique*, fait mention de toutes les nouveautés dont l'art dramatique est redevable à Eschyle, n'auroit pas manqué de parler de la principale & de la plus intéressante de toutes.

Post hunc, (dit-il), *personæ pallæque repertor honestæ,*
Æschylus & modicis instravit pulpita tignis,
Et docuit magnumque loqui, nitique cothurno.

Il ne me paroît pas qu'il puisse entrer dans la tête d'un homme sensé qu'Horace, qui a voulu faire connoître tous les changemens introduits par Eschyle dans la tragédie, & qui s'est ressouvenu même des masques, des robes traînantes & du cothurne, ait pu oublier l'heureuse invention du dialogue.

Et, véritablement, si Eschyle eût été le premier à introduire le dialogue dans la tragédie, il n'y auroit probablement

problablement pas employé en un si court espace de tems un aussi grand nombre de personnages ; car peu satisfait de mettre ensemble deux acteurs sur la scène, il en fait paroître jusqu'à trois à la fois ; ce qui néanmoins, suivant l'explication citée plus haut d'un passage d'Aristote, devroit être regardé comme une invention postérieure de Sophocle. Cependant dans les *Cœphores* d'Eschyle, Clytemnestre, Oreste & Electre se trouvent dans le même tems sur la scène & s'entretiennent ensemble ; & dans le *Mennon*, tragédie perdue du même auteur, il y avoit, suivant le rapport de Pollux, jusqu'à quatre acteurs parlans dans le même dialogue, sans compter le chœur (1). Peut-être même pourroit-on citer un plus grand nombre d'exemples de cette nature, si nous n'étions pas privés de la plus considérable partie des tragédies de cet auteur.

Si donc Eschyle a connu la scène à trois & même à quatre interlocuteurs,

(1) Julius Pollux, *Onomast. Lib. V. cap.* 15, suivant les corrections des commentateurs dans l'édition de Kuhnius.

comment se fait-il qu'Aristote attribue l'honneur de cette invention à Sophocle ? Quiconque voudra expliquer de cette manière le passage de ce philosophe dont il est ici question, ne pourra certainement pas se tirer d'embarras ; d'autant plus que cette interprétation n'est pas conforme au sens grammatical des paroles ; car c'est toute autre chose de joindre à la tragédie un second & un troisième acteur, ou d'y introduire le dialogue à deux & à trois personnages.

Il y en a qui ont cru éviter la force de cette objection, en prétendant qu'il n'y avoit que trois acteurs pour réciter les tragédies de Sophocle, & tout au plus deux pour celles d'Eschyle, qui, en changeant adroitement de costume & de masque, paroissoient tantôt vêtus en homme & tantôt en femme, tantôt sous la pourpre des rois, & tantôt sous les haillons d'un mendiant, tantôt sous la figure d'un vieux devin & tantôt sous les traits d'un jeune héros (1). Il ne semble guère possible que cette

(1) C'étoit-là le sentiment de plusieurs commentateurs d'Horace, que Lambinus a critiqués.

opinion hasardée ait été reçue des personnes qui avoient quelque connoissance du théâtre des Grecs & de l'histoire d'Athènes. Comment auroit-il été possible que, dans l'*Antigone* de Sophocle, le vieux messager se fût montré un moment après sous la figure d'Ismène ? Le tems auroit absolument manqué pour faire une pareille métamorphose. Comment peut-on supposer avec quelque probabilité, que, dans *Œdipe à Colonne*, l'étranger à peine sorti soit revenu sur-le-champ sous la figure d'Antigone; & qu'à son tour celle-ci traînée hors de la scène, ait reparu immédiatement après sous les habits de Thésée ? Et quand même ces rapides changemens de costume auroient pu avoir lieu, seroit-il raisonnable de vouloir persuader que le peuple spirituel & voluptueux d'Athènes, accoutumé à épuiser en spectacles les revenus de l'état, destinés à être le nerf de la guerre & le bouclier de la liberté publique (1); que ce peuple, dis-je, accoutumé à voir les chœurs de ses drames

(1) Ces malheurs sont assez connus par l'histoire des orateurs grecs.

composés de cinquante chanteurs, auroit voulu se prêter à l'économie, aussi modique que ridicule, de n'avoir qu'un seul acteur pour jouer tous les rôles? Une conjecture si peu vraisemblable ne mérite pas que je m'arrête plus long-tems à la combattre. J'observerai seulement, qu'Horace auroit bien pu s'épargner la peine d'avertir de ne pas faire parler quatre acteurs dans la même scène, si réellement il ne s'en étoit trouvé ensemble que trois à la fois.

Il faut donc croire qu'en bornant le nombre des acteurs à trois, Aristote a voulu parler des trois principaux; & cette manière de s'exprimer n'est pas tout-à-fait impropre, puisque le mot grec *hypocrites* ne servoit pas, suivant son étymologie, à indiquer quelque acteur en particulier, mais seulement, en général, ceux qui ne chantoient jamais dans les chœurs (1). Nous savons aussi par Pollux, que les acteurs qui remplissoient les der-

---

(1) Voyez le Lexicon d'Esichius, aux mots Ὑποκρίνεσθαι, & Ὑποκριτὴς, & l'on trouvera que ces noms ont été donnés à ces acteurs, à cause qu'ils répondoient au chœur : ἀπὸ τοῦ ὑποκρίνεσθαι.

niers rôles de l'action dramatique ſe prenoient parmi les chanteurs du chœur même, où ils rentroient enſuite après avoir changé de maſque & d'habits, quand ils avoient fini de jouer le petit emploi dont ils avoient été chargés (1). Parconſéquent, lorſqu'Ariſtote dit, que la perfection de la tragédie conſiſte à n'avoir que trois acteurs ; il ne veut rien enſeigner d'autre, ſinon qu'il ne falloit pour cela que trois premiers perſonnages dans une pièce.

Tout concourt à faire croire que cette hypothèſe eſt la meilleure. Ariſtote lui-même la confirme, quand il remarque qu'Eſchyle, en introduiſant un ſecond acteur ou principal perſonnage, fut attentif à le bien diſtinguer du *protagoniſte* ; & les lexicographes grecs le prouvent également, quand ils ſe ſervent des termes de *deuteragoniſte* & *tritagoniſte* (2) ; c'eſt-à-dire, *ſecond* & *troiſième acteur* (3).

---

(1) Julius Pollux, *Onomaſt. Lib. IV*, *cap.* 15, où il parle du παραχορήγημα. Scaliger, *Poet.* I, *cap.* 9.

(2) Suidas, Δευτεραγωνιστὴς & Τριταγωνιστής.

(3) Cicéron indique auſſi cette diſtinction, lorſ-

Enfin, on fera parfaitement convaincu de la justesse de cette idée, par la lecture des tragédies grecques, par la pratique des modernes qui ont chaussé avec honneur le cothurne, ainsi que par la saine raison même.

Qu'on lise Eschyle, on trouvera outre le *protagoniste* un second acteur, qui partage & qui, en même tems, augmente l'intérêt de la tragédie : Promethée & Jo; Electre & Oreste; Atosse & Xerxes; Agamemnon & Clytemnestre. Sophocle a toujours employé un *tritagoniste* ou troisième principal personnage : Ajax, Ulysse & Tecmesse dans son *Ajax*; Philoctète, Ulysse & Néoptoleme dans son *Philoctète*; Antigone, Hémon &

---

qu'il dit : « Que souvent entre les acteurs grecs, celui » qui fait le second ou le troisième personnage, » quoiqu'il ait la voix plus forte que le premier, » la modère & la tient plus basse, pour ne pas » paroître à son désavantage ». Porphyre a remarqué de même, « Que les *tritagonistes* agissoient » toujours avec beaucoup de modération ». On sait aussi que Démosthene dit : « Faire le troi» sième discours », pour signifier le troisième personnage; & que, par injure, il a donné à Æschyne le nom de *tritagoniste*, pour faire connoître qu'il avoit été histrion, & jouant seulement le troisième personnage. *Note du Traducteur.*

Créon dans son *Antigone*; Electre, Oreste & Clytemnestre dans son *Electre*; OEdipe, Jocaste & Créon dans son *Œdipe Roi*; OEdipe, Antigone & Thésée dans son *Œdipe à Colonne*; Hercule, Déjanire & Lychas dans ses *Trachiniennes*, sont les trois acteurs qui dans chacune de ces tragédies sont distingués de tous les autres, & qui véritablement composent tout le fond de ces pièces. Je ne ferai pas la même énumération des principaux personnages des tragédies d'Euripide; j'observerai seulement, que ce poëte s'est souvent contenté, à l'imitation d'Eschyle, de deux *agonistes*; ce qui fait que ses drames paroissent plus simples que ceux de Sophocle, quoiqu'ils offrent quelquefois plus d'intérêt & de passion. Qu'on ne m'objecte point que si cela est en effet ainsi, il étoit inutile qu'Horace enseignât un précepte contre lequel personne ne péchoit; car comment pourroit-on prouver cette assertion, puisque nous avons perdu tous les poëtes tragiques latins, & même un grand nombre des grecs, qui avoient paru avant Horace? Peut-être que le desir de

mieux faire, à porté les poëtes poſtérieurs à augmenter le nombre des premiers acteurs ; & il ſe pourroit auſſi qu'en outre-paſſant la bonne règle, les auteurs aient mérité l'approbation du peuple d'Athènes, qui étoit peuple comme par-tout ailleurs. Pauſanias nous apprend, que les veſtibules du théâtre d'Athènes étoient remplis de ſtatues de poëtes médiocres & obſcurs (1), qui avoient partagé l'honneur de la couronne de lierre avec les Sophocle & les Euripide. Tant eſt peu ſolide & peu flatteur le jugement de la tourbe des prétendus connoiſſeurs, qui s'arrogent le titre de public, & qui jugent plutôt d'après les caprices éphémères de la mode, que d'après les principes de la nature & de la raiſon. Quelques-uns de ces poëtes grecs & des latins, leurs imitateurs,

(1) Pauſanias, *Livre I*, *chap.* 21. Suivant la traduction de l'abbé Gedoyn, ce n'étoient pas les veſtibules qui ſe trouvoient ornés des *portraits* (& non pas des *ſtatues*) de ces poëtes tragiques & comiques, pour la plupart obſcurs ; mais c'étoit le théâtre même qu'on en avoit décoré. Plus bas cependant, on diroit que ces portraits étoient peints ſur une muraille, nommée auſtrale, qui joignoit le théâtre à la citadelle. *Note du Traducteur.*

auront ensuite joint un quatrième *agoniste* aux trois premiers, dans l'idée de donner par-là une nouvelle dignité & un nouvel intérêt à la tragédie, dont véritablement, ils n'ont fait qu'affoiblir l'action, en partageant ainsi l'attention des spectateurs; & ont parconséquent détruit tout l'effet que doit avoir le principal rôle de la pièce. Nous avons vu, par exemple, qu'un poëte italien, qui possède des talens supérieurs, nous a donné des tragédies pleines de traits sublimes, mais sans repos, sans clair-obscur, de manière que les beaux endroits, sur-tout de quelques-unes de ces pièces, se trouvent privés d'intérêt; & cela pour avoir joint Argie à Antigone, Créon à Hémon; ou pour avoir mis le rôle d'Egiste de pair avec celui d'Electre, & celui de Clytemnestre avec celui d'Oreste; ou en présentant, pour ainsi dire, sous le même point de vue Etéocle & Polynice, Jocaste & Créon, &c. C'est à de pareils poëtes qu'Aristote donne l'avis, que c'est par le troisième *agoniste* que la tragédie a atteint sa plus haute perfection; c'est à eux qu'Horace

adresse son fameux hémistiche : *Nec quarta loqui persona laboret.*

Cependant cette règle essentielle n'a pas été oubliée par les bons poëtes tragiques modernes ; & s'ils n'ont point appris à la connoître dans Aristote & dans Horace, ils en ont été instruits par la saine raison, le bon goût & le besoin d'unité & d'intérêt. Le *protagoniste* ou le héros de la pièce, n'a jamais qu'un seul personnage qui l'aime & qui lui prête du secours, & un autre qui le contrarie dans ses projets & qui le conduit à sa perte. Il seroit difficile de mettre de l'ensemble dans une tragédie sans ces deux interlocuteurs secondaires, dont l'intérêt qu'on peut leur donner rejaillit sur l'action principale & sur le *protagoniste* même; de sorte que toutes les fois que le rôle de ces deux personnes sera de peu d'importance, la marche de la pièce, en général, sera foible & languissante, & l'on aura de la peine à développer avec énergie la passion du principal acteur. La foiblesse du rôle de Ptolémée, dans la tragédie de *Pompée*, de Corneille, rend cette pièce froide malgré la

beauté & la richesse de sa versification. Mais tout est perdu, quand il s'y joint un quatrième personnage. Corneille même n'en a pas introduit plus de trois dans ses bonnes tragédies. Rodrigue, Chymène & Diegue dans le *Cid;* Cinna, Emilie & Auguste dans *Cinna ;* Polieucte, Pauline & Félix dans *Polieucte*, sont les trois *agonistes* de ces pièces. *Les Horaces*, où il y en a quatre, produit moins d'effet. Racine a observé le même précepte dans toutes ses tragédies : Iphigénie, Agamemnon & Achille dans son *Iphigénie;* Andromaque, Pirrhus & Hermione dans son *Andromaque ;* Mithridate, Monime & Xipharès dans son *Mithridate ;* Titus, Berenice & Antiochus dans sa *Berenice ;* Britannicus, Néron & Agrippine dans son *Britannicus*; Bajazet, Roxane & Atalide dans son *Bajazet ;* Phèdre, Hyppolite & Théfée dans sa *Phèdre*, sont les trois premiers personnages ; *La Thébaïde, ou les Frères Ennemis* est une pièce moins parfaite & moins intéressante, à cause qu'il y a un plus grand nombre de principaux interlocuteurs. Enfin, le dernier poëte tragique françois ne

s'eſt pas non plus écarté de cette utile règle, comme il feroit facile de le prouver, en faiſant l'énumération de ſes ſublimes productions dans ce genre ; & ſi Crébillon, ſon rival, n'a pas ſuivi en cela tout-à-fait ſon exemple, il faut convenir auſſi que ſes tragédies ne méritent pas d'être imitées, quoique admirables d'ailleurs par la beauté & l'énergie de caractère qui y règnent. Maffei n'a pas manqué de bien diſtinguer les trois premiers acteurs de ſa belle *Mérope*, par les rôles de Mérope, de Poliſonte & de Creſfonte. Je pourrois aux exemples que je viens de citer en joindre une infinité d'autres, des poëtes de toutes les nations & de tous les tems, ſi avant de finir ce diſcours, je ne voulois pas arrêter un moment votre attention ſur un ſeul d'entr'eux, de qui les ſurprenantes beautés méritent une admiration univerſelle & ſincère. Shakeſpeare, ce fils de l'imagination, ſuivant l'expreſſion de Milton, qui a marché de pair avec les plus grands poëtes dramatiques connus, en mépriſant toutes les règles & en ne prenant perſonne pour modèle, n'a cependant

pas contrevenu à cette loi dans ſes meilleurs ouvrages. Il tranſporte, à la vérité, ſes acteurs de Véniſe dans l'île de Cypre, de Rome dans la Theſſalie; mais on ne trouve point d'autre acteur principal dans ſa tragédie intitulée *Le Maure de Véniſe*, qu'Otello, Diſdemona & Jago; ainſi que Hamlet, ſa mère & le roi ſont les trois *agoniſtes* dans *Hamlet*; Céſar, Antoine & Brutus dans *Céſar;* Proſpère, ſa fille & le duc dans *La Tempête*. Je ne parlerai pas des autres pièces dramatiques de cet auteur, pour éviter d'être trop prolixe. Je ne penſe pas, en faiſant ainſi l'éloge de Shakeſpeare, contredire ce que j'ai avancé plus haut ſur le mérite des anciens & ſur les exemples des Grecs à obſerver & à imiter; car celui qui calque ſes ouvrages ſur la nature ne peut être fort éloigné des originaux de l'antiquité. Si Shakeſpeare a mieux ſu remplir, que tout autre écrivain, ce précepte fécond d'Horace: *Reſpicere exemplar vitæ morumque*, l'obſervation ſeule de ce principe ſublime a produit cette admirable imitation de la nature, qui le diſtingue de la foule des modernes, & qui,

jointe à l'élévation, à l'étendue & à l'énergie de son imagination extraordinaire, sert à couvrir toutes ses irrégularités & tous ses défauts. Les traits sublimes sont aussi communs dans ses ouvrages, que rares dans ceux des autres écrivains ; de sorte que l'ame du lecteur ou du spectateur se trouve dans une émotion continuelle. Tantôt simple & tantôt fleuri, tantôt foible & tantôt énergique, tantôt recherché & tantôt négligé avec art, il charme & ravit par l'admirable variété de son style, par les caractères & les incidens de ses pièces, par des situations neuves, par l'élévation & la nobesse des idées & des expressions; de sorte qu'il captive également l'oreille, le cœur, l'imagination & l'esprit. L'unité qu'il s'est proposé de conserver, n'est pas celle dont parlent communément les écrivains qui ont traité de la poésie dramatique. Shakespeare a donc pris le précepte : *Simplex dumtaxat & unum*, dans un autre sens. L'unique but de ses pièces de théâtre, c'est le développement du caractère du *protagoniste ;* & un homme doué d'un sentiment aussi exquis que le sien, n'ignoroit pas qu'il y pou-

voit parvenir par le moyen de deux autres principaux perſonnages, & qu'un plus grand nombre ne fait que diviſer l'action, & en affoiblit parconſéquent l'intérêt, en le répandant ſur trop d'objets à la fois. On peut donc dire que le tragique anglois a obſervé, dans le ſens que nous y attachons, la règle d'Horace qui a fait l'objet de ce diſcours.





IDÉES SUR LE GESTE *ET L'ACTION THÉATRALE*,

PAR M. J. J. ENGEL,

De l'Académie Royale des Sciences de Berlin, &c.

Ficta voluptatis causa ſint proxima veris.

HORACE.

TRADUIT DE L'ALLEMAND.

LETTRE PREMIÈRE.

Les argumens par leſquels vous avez cherché à me faire renoncer à l'idée d'un traité ſur le Geſte & l'Action théatrale, dont je vous fis part il y a quelque tems, ont produit un effet entièrement oppoſé : loin de m'en détacher, ils m'y ont ramené avec plus de

force.

force. C'eſt ainſi qu'en agit, direz-vous ſans doute, tout homme entêté de ſon opinion : plus on s'efforce à le dégoûter de ſes projets, & plus il s'obſtine à les pourſuivre. Je me flatte, mon ami, de ne pas mériter ce reproche de votre part; auſſi mon projet n'eſt-il pas d'écrire un traité ſur l'art du geſte. Cependant je ne puis réſiſter à l'envie de haſarder quelques eſſais ſur cette matière, ne fut-ce que pour me convaincre davantage de la réalité de l'idée que je vous ai communiquée.

Vous taxez l'ingénieux Leſſing d'avoir parlé, dans ſa *Dramaturgie*, de l'action théatrale, comme d'une choſe qui n'étoit pas ſuſceptible de règles fixes & déterminées. Je ne trouve nulle part ce paſſage, mais il y en a un autre, qui, comme vous le remarquerez ſans peine, prouve plus en ma faveur qu'elle ne prouve en la vôtre; car quoiqu'il ne décide pas qu'il ſoit poſſible d'inventer réellement cet art, ce paſſage en fait du moins deſirer l'exiſtence. « Nous » avons des acteurs, dit-il (1); mais

(1) *Dramaturgie de Leſſing*, T. I. Dans la

» l'art du comédien nous manque?
» Si anciennement il en a existé un,
» nous ne l'avons plus ; il a été perdu ; il faut donc en créer un entièrement nouveau. On a beaucoup écrit sur cette matière dans plusieurs langues ; mais je ne connois que deux ou trois ouvrages où l'on trouve des règles particulières, exactes & précises, d'après lesquelles l'on puisse déterminer l'éloge ou la critique que mérite le jeu de l'acteur dans telle ou telle situation. De-là vient que toutes les réflexions qu'on peut faire sur ce sujet sont si insignifiantes & si peu fondées, qu'il ne faut pas être étonné que les acteurs, qui ne possèdent qu'une heureuse routine, s'en trouvent également offensés, soit qu'on loue ou qu'on blame leur jeu. Car, dans le premier cas, ils s'imaginent qu'on n'apprécie pas encore assez leur mérite ; & dans le second, ils pensent que la critique est trop sévère. Quelquefois même ils ne savent

---

dernière pièce, qui, de même que quelques autres, n'ont pas été traduites par M. Junker.

» si c'est un compliment ou un repro-
» che qu'on leur fait ? Il y a long-
» tems qu'on a fait la remarque que
» la sensibilité des artistes à la criti-
» que est plus vive ou plus foible,
» en raison de ce qu'ils ont des prin-
» cipes plus ou moins sûrs & évidens
» de leur art ».

Je ne vois ici que des plaintes sur l'état actuel de notre théâtre, mais aucune apparence de doute sur ce qu'il pourroit être un jour, si l'on vouloit réellement s'occuper à le perfectionner. Si jamais on a pu espérer cette révolution, c'est peut-être à présent que notre théâtre commence à se former. Comme l'auguste chef de cette nation honore de son attention tout ce qui peut favoriser les progrès de l'art dramatique, il seroit honteux que les gens instruits sur cette matière ne cherchassent pas à y coopérer de tout leur pouvoir, ainsi qu'à contribuer au développement des différens arts qui se réunissent sur la scène; dans un moment sur-tout où un art, qui y a beaucoup de rapport, excite un intérêt si grand & si général;

mais qui, à la vérité, a déja diminué ſenſiblement, parce qu'on n'a pas pu en trouver les principes généraux & certains, & que des raiſons, qui ſont aſſez connues, ne permettront peut-être jamais de découvrir facilement par la ſuite. J'appelle la *Phyſionomie* un art ſemblable à celui de la *Pantomime*; car tous les deux s'occupent à ſaiſir l'expreſſion de l'âme dans les modifications du corps; avec cette différence cependant, que le premier dirige ſes recherches ſur des traits fixes & permanens, d'après leſquels on peut juger du caractère de l'homme en général, & l'autre ſur les mouvemens momentanés du corps, qui indiquent telle ou telle ſituation particulière de l'ame

Au paſſage cité de Leſſing, que votre mémoire ne vous a pas retracé fidellement, je puis en oppoſer un autre tiré d'un de ſes ouvrages antérieurs, qui prouve de la manière la plus convaincante qu'il a été perſuadé de la poſſibilité de former un art du geſte; qu'il doit même en avoir eſquiſſé le plan. Dans le premier volume de ſa

Bibliothèque Théâtrale (1), il donne un extrait du *Comédien* de Rémond de Sainte Albine ; & pour prévenir le reproche de ne pas avoir traduit entièrement cet intéressant ouvrage, il en fait une critique auffi fine que judicieufe, dont je ne puis m'empêcher de copier le paffage fuivant, que vous trouverez certainement très-remarquable.

« M. Rémond de Sainte-Albine, » dit-il, fuppofe tacitement dans tout » le cours de fon ouvrage que les » modifications extérieures du corps » font les fuites naturelles de la fitua- » tion intérieure de l'ame, qui fe ma- » nifeftent d'elles-mêmes fans aucun » effort. Il eft vrai que chaque homme » peut rendre l'état de fon ame par » des fignes extérieurs & fouvent » arbitraires qui frappent les fens ; » mais fur la fcène on ne fe contente » pas d'une expreffion approchante » des fentimens & des paffions, & » moins encore de la manière impar- » faite avec laquelle un homme ifolé,

(1) *Pages* 209 — 256.

» placé dans la même ſituation, pour-
» roit les rendre; mais on veut que
» cette expreſſion ſoit tellement com-
» plette qu'il ſeroit impoſſible d'ajouter
» quelque choſe à ſa perfection. Pour
» y parvenir, je ne vois pas d'autre
» moyen que d'étudier toutes les
» nuances particulières que les ſignes
» extérieurs des paſſions & des ſen-
» timens offrent, ſuivant la variété
» des caractères & des tempéramens,
» & d'en former une méthode gé-
» nérale, qui deviendra d'autant plus
» vraiſemblable, que chaque homme
» y retrouvera la nuance indivi-
» duelle qui lui eſt propre. En un
» mot, il me paroît que le principe
» poſé par notre auteur doit être pris
» en ſens contraire. A mon avis,
» lorſque le comédien aura appris à
» imiter fidellement tous les ſignes
» & toutes les modifications du corps,
» qui, d'après l'expérience, ont une
» certaine ſignification, alors ſon
» ame, déterminée par l'impreſſion
» des ſens, ſe mettra d'elle-même
» dans une ſituation analogue aux
» mouvemens & à l'attitude du corps,
» ainſi qu'à l'accent de la voix. Le

» talent d'acquérir cette imitation
» adroite par un certain procédé
» mécanique, fondé cependant ſur
» des règles invariables, dont on
» conteſte généralement l'exiſtence,
» eſt la véritable & la ſeule méthode
» d'étudier l'art du comédien. Mais
» qu'eſt-ce qu'on trouve, dites-moi,
» de tout cela dans l'ouvrage de notre
» auteur? Rien, ou tout au plus des
» réflexions trop générales & trop
» vagues, qui n'offrent que des mots
» vuides de ſens au lieu d'idées, &
» un certain je ne ſais quoi pour des
» définitions. Et c'eſt préciſément par
» cette raiſon qu'il ſeroit fâcheux que
» notre public s'accoutumât à juger
» d'après de ſemblables réflexions.
» Tout le monde parleroit de chaleur
» de ſentiment, d'entrailles, de vérité
» de nature & de grace, & perſonne
» n'en auroit peut-être une idée nette.
» J'eſpère trouver bientôt l'occaſion
» de m'expliquer plus en détail ſur ce
» ſujet, en offrant au public un pe-
» tit ouvrage ſur l'*Eloquence du geſte*.
» Je me bornerai donc pour le mo-
» ment à dire que je me ſuis donné
» toute la peine poſſible pour en

» rendre l'étude auſſi ſûre que fa-
» cile ».

Ces derniers mots ſur-tout m'ont engagé à tranſcrire ce paſſage. Celui qui s'étoit propoſé d'écrire un traité ſur l'action théâtrale, qui même en avoit déja rédigé le plan, ſinon ſur le papier, du moins dans ſa tête ; (car Leſſing n'a jamais promis une choſe dont l'exécution lui paroiſſoit douteuſe), ne devoit pas envisager comme impoſſible l'exécution d'un pareil ouvrage. Ne m'objectez pas que dans le cours de ſon travail il doit avoir rencontré des difficultés inſurmontables, parce que ſans cela nous aurions eu cette nouvelle production de ſon fécond génie avant que la mort ne l'enlevât à la république des lettres & à ſes amis. Cette funeſte perte nous a privé de plus d'un ouvrage qui exiſtoit dans ſa tête, & qui n'avoit beſoin que d'être rédigé ſur le papier. Cet eſtimable écrivain, dont notre littérature ſe fera toujours honneur, poſſédoit tant de talens, des connoiſſances ſi étendues & ſi profondes, avec un amour ſi dépourvu de prévention pour toute eſpèce de recherches & de dif-

cuffions libres, que, s'enrichiffant fans ceffe d'idées nouvelles, il avoit formé le plan d'une infinité d'ouvrages; de forte qu'il a dû fe trouver dans une impoffibilité abfolue de les exécuter tous, & d'achever même ceux qui embraffoient trop d'objets, ou qui exigeoient un travail trop pénible & trop fuivi. Voilà pourquoi nous avons tant de canevas incomplets de lui. L'homme doué de la plus grande facilité (don que n'eut pas Leffing) n'auroit pu épuifer la richeffe de fes idées, ni même fuivre dans leur dévéloppement la rapidité avec laquelle fon génie fécond les concevoit.

Peut-être auffi trouva-t-il (fi véritablement il a mis la main à l'œuvre) que fa differtation projettée fur l'art du comédien deviendroit un ouvrage d'une certaine étendue; & des productions fugitives convenoient mieux au génie de Leffing, tant par les raifons que je viens d'expofer, que par un autre motif qui ne lui fait pas moins d'honneur. Une pénétration peu commune, qui fut la faculté dominante de fon ame, qui dirigeoit toutes les autres, & par laquelle, fi j'ofe le

dire, il les eut toutes; cette pénétrante ſagacité lui offroit dans chaque partie iſolée d'un tout tant de détails intéreſſans, & ſa vaſte érudition multiplioit tellement les idées qui s'emparoient tout d'un coup de ſon eſprit, qu'il s'attacha toujours, pour ainſi dire, à de petits touts pris d'idées iſolées ou de quelques parties d'une ſcience, dont il croyoit pouvoir ſe rendre maître. Un ſujet trop riche l'effrayoit par le nombre infini d'idées dont la diſcuſſion & le développement s'offroient à ſon eſprit pénétrant; car ce double travail de tout diſcuter, de tout développer, fut préciſément celui qui devoit plaire à ſa ſagacité & à ſa vaſte érudition. En meſurant d'un coup-d'œil l'abondance de la matière, & la prolixité inévitable d'un ouvrage méthodique, il ne voyoit point de terme à ſon travail, & il craignoit parconſéquent d'être obligé de s'arrêter trop long-tems ſur le même objet; contrainte qui devoit être inſuportable à un eſprit auſſi actif & auſſi avide de nouvelles recherches.

LETTRE II.

Vous avez deviné la raifon qui me porte à croire que la critique de Leffing fur l'ouvrage de Rémond de Sainte-Albine ne devoit pas vous être indifférente. Le paffage que j'en ai cité contient la réfutation exacte de ce que vous m'avez objecté relativement à l'utilité de l'art du comédien; & d'auffi bonnes raifons employées par un homme, pour lequel vous avez une prévention juftement favorable, en doivent avoir d'autant plus de poids.

Tous les comédiens, en général, parlent fentiment, & fe perfuadent que leur jeu fera parfait, pourvu que, fuivant le confeil de Cahufac (1), ils parviennent à fe penétrer jufqu'à l'enthoufiafme de leurs rôles. Je connois un feul acteur, mais c'eft auffi le plus excellent dont j'aie entendu parler jufqu'à ce

(1) *Differtation hiftorique fur la Danfe ancienne & moderne*; vers la fin.

jour; ſavoir, Ekhoff(1), qui ne s'en eſt pas tenu au ſimple ſentiment, ni par rapport à la déclamation, ni par rapport au geſte. Je ſais, au contraire, que dans la repréſentation il étoit très-attentif à ne pas ſe laiſſer emporter par le ſentiment ; afin que le défaut de préſence d'eſprit ne le fît pas pécher contre la vérité, l'expreſſion, l'harmonie & l'enſemble. --- Un artiſte qui s'abandonne ſimplement à la ſenſibilité de ſon ame, peut tout au plus eſpérer de repréſenter fidellement les paſſions offertes à ſon imagination par le poëte avec les mêmes nuances qu'on appercevroit dans la réalité chez toutes les perſonnes qui en feroient actuellement affectées. En un mot, il rend complettement la nature. Mais l'imitation, la copie fidelle de la nature, ainſi qu'on l'a déja tant obſervé, & qu'on l'obſervera toujours avec raiſon par la ſuite, eſt un principe qui ne ſuffit dans aucun art. La nature crée ſouvent des choſes avec une telle perfection, que

---

(1) Célébre comédien allemand.

l'art doit ſe borner à les ſaiſir telles qu'elles ſont, & à les rendre avec la plus ſcrupuleuſe fidélité ; mais quelquefois auſſi la nature, même en développant toutes ſes forces, n'atteint pas le degré de perfection néceſſaire ; ſes productions ſont tantôt fauſſes, tantôt foibles, tantôt trop outrées. Alors il eſt du devoir de l'art de corriger les défauts de la nature, de rectifier ce qu'elle a de faux, d'adoucir convenablement ce qui eſt trop fortement prononcé, & de rendre la vigueur néceſſaire à ce qui eſt foible, ſuivant la maſſe des obſervations que l'art a eu ſoin de recueillir, ou plutôt ſuivant les principes qui en ſont le réſultat. — Combien de fautes contre la langue, ou du moins de négligences, combien d'expreſſions louches, foibles, outrées, prolixes, obſcures ou confuſes n'échappent pas à l'homme entraîné par la chaleur du ſentiment ? parce qu'en pareil cas il ſe ſert toujours de la première manière de s'exprimer qui ſe préſente à ſon eſprit, & que ſa mémoire lui refuſe ſouvent la meilleure, la plus éloquente & la plus convenable, ainſi

que le tour le plus heureux pour en augmenter l'effet. Faut-il pour cela que le poëte copie servilement tout ce que la nature pourroit lui offrir ? Ne doit-il pas plutôt chercher à donner à son expression cette perfection, qui ne se rencontre que rarement, mais quelquefois aussi dans un degré supérieur ? Peut-il compter que sur la scène, comme dans le commerce de la vie, l'intonation suffira pour rectifier, expliquer ou modérer le mot, la mine & le geste ? Ne doit-il pas, au contraire, choisir des mots propres à indiquer le ton, la mine & le geste convenables, sans qu'il soit besoin de les chercher (1) ? Et son ouvrage n'aura-t-il pas atteint le suprême degré de vérité toutes les fois qu'on y trouvera par-tout cette convenance rigoureuse & cette frappante précision dans le choix des expressions ? ---- Mais si tel est le devoir du poëte, celui du comédien peut-il être différent ? Le jeu du plus habile acteur, guidé uni-

(1) Ciceron, *in Bruto*, *c. 29. Quid dicam opus esse doctrina ? Sine qua etiam, si quid bene dicitur, adjuvante natura, tamen id, quia fortuito fit, semper paratum esse non potest.*

quement par la nature, offre souvent, dans le ton de la voix & dans le mouvement du corps des taches, des négligences, des traits trop foibles ou trop outrés ; il en résulte des lacunes à remplir, des superfluités à retrancher, de petites discordances à rectifier : soins absolument essentiels, que tout artiste ne doit jamais perdre de vue, s'il est jaloux de mériter ce nom. Les ouvrages de l'art doivent, en général, s'offrir comme les productions les plus parfaites de la nature, qui, dans des millions de chances, peuvent se rencontrer en effet, mais qui, selon toutes les apparences, ne se rencontreront jamais facilement. — Ce n'est que l'accord parfait entre les paroles, l'accent & le geste, & leur harmonie rigoureuse avec la situation & le caractère du rôle qui produisent le plus haut degré de vérité qu'il soit possible d'atteindre, & l'illusion la plus complette en est toujours la suite nécessaire.

Vous me dites que tout ce qui se fait d'après des règles sera nécessairement froid, roide & peiné. Cette observation est en effet juste quand on prend la chose

dans le vrai fens ; mais cela eft faux d'après l'explication que vous en faites, & parconféquent mal vu.

Tant que la règle eft préfente au fouvenir du difciple, tant que fa mémoire la lui rappelle fans ceffe, & que timide & incertain dans l'application qu'il doit en faire, il craint toujours de commettre des fautes ; auffi long-tems fans doute l'exécution reftera très-imparfaite, & même au-deffous de ce qu'elle feroit, s'il ne fuivoit que l'impulfion d'un heureux inftinct. Auffi l'habileté de l'exécution s'acquiert-elle plus tard par l'étude & la connoiffance approfondie des règles, que par le tact que donnent les idées confufes du fentiment ; cependant on y parviendra toujours : la règle qui s'offroit d'abord avec clarté à l'efprit fe transformera d'elle-même en idée, & fe confondra avec le fentiment, qui, au befoin, fe préfentera avec plus de promptitude & de facilité. L'ame, par l'attention qu'elle doit donner à la règle, ne perdra plus rien de fa force, parce que cette attention ne fera plus néceffaire ; l'exécution deviendra auffi facile, elle aura autant de vivacité

&

& de souplesse que celle du simple élève de la nature ; mais il y aura plus de fermeté, plus d'effet & plus d'adresse à surmonter les obstacles. -- Je ne disconviens pas qu'un homme doué du sentiment musical & d'une heureuse mémoire, qui veut retrouver sans papier noté sur le clavecin les morceaux de musique qu'il a dans la tête, & qui se sert de ses mains suivant l'impulsion de la nature ou le besoin du moment, ne parvienne pas plutôt & avec moins de peine à une grande habileté dans l'exécution, que celui qui doit apprendre auparavant à lire la note & à se familiariser avec le doigter de Bach. Examiner à la vue de chaque note sa place & sa valeur, se ressouvenir sans cesse des clefs du dessus & de la basse, apprécier la durée des tons, &c., se demander en frappant chaque touche, quel doigt il faut employer, enfin s'occuper d'objets sans cesse variés, & dont chacun partage l'attention, c'est sans contredit un travail très-pénible qui doit rendre l'exécution fort imparfaite. Mais lorsqu'après des peines opiniâtres, l'habileté s'obtient enfin (ce qui ne manque pres-

que jamais d'arriver) alors l'élève devient dans ſon art un maître conſommé, qui ſait vaincre ſur ſon inſtrument toutes les difficultés poſſibles, d'une manière auſſi facile que ſûre & préciſe: avantage auquel l'homme guidé ſeulement par ſon inſtinct naturel, ne pourra jamais prétendre. — Il en eſt de même de tous les arts ; comment donc celui du geſte ſeul, ſi nous l'avions, feroit-il une exception à la règle (1) ?

Mais ſuppoſé même que le comédien (ainſi que tous les artiſtes deſſinateurs) pût ſe paſſer de principes, & que l'exercice, guidé par un ſentiment obſcur, fût plus que ſuffiſant aux beſoins de tous les arts; il n'en eſt pas moins vrai que la théorie de l'art dramatique, réuniſſant des connoiſſances nouvelles ſur l'homme, qui, comme telles, ont déja une valeur réelle, auroit encore, ſans cette utilité rélative, un très-grand prix aux yeux de tout homme accoutumé à réfléchir. L'homme moral ne feroit-il pas auſſi précieux à l'eſprit obſervateur,

---

(1) Voyez l'*Obſervateur ſur l'Art du Comédien*, *page* 28 ; & *Garrik*, *ou les Acteurs Anglois*, *page* 8.

que le polype l'eſt aux yeux d'un Trembley, ou le puceron à ceux d'un Bonnet ? Nous ne connoiſſons la nature de l'ame que par ſes opérations ; & nous trouverions certainement la ſolution de nombre de difficultés, ſi nous voulions obſerver avec plus de ſoins ce genre de ſes opérations, ainſi que les expreſſions variées de ſes paſſions & les mouvemens correſpondans que ces paſſions produiſent dans le corps. Ne pouvant pas la voir d'une manière immédiate, nous devrions être d'autant plus attentifs à examiner ſon miroir, ou, pour mieux dire, ſon voile, qui eſt aſſez diaphane & aſſez mobile, pour, qu'à travers de ſes plis légers, nous puiſſions en deviner la forme.

LETTRE III.

En rétractant l'objection que vous m'avez faite contre l'utilité d'une théorie de l'art du geſte, vous vous expliquez ſur le mépris des règles de manière à mériter mon approbation. Vous accordez à l'homme de génie le droit

incontestable de regarder les règles fausses, indéterminées & partielles comme des entraves, & de les rejetter avec indignation; mais vous ne lui permettez pas de se plaindre des règles en général, parce qu'il se rendroit suspect par-là; car tout véritable homme de génie, dites-vous, se propose la perfection dans ses ouvrages, & toute bonne règle en indique la route. Ce seroit donc dévoiler un orgueil insupportable, que de ne pas vouloir écouter un guide, qui, ayant apprécié la marche des hommes de génie antérieurs, remarqué leurs faux pas, reconnu toutes leurs fausses routes, en a déja conduit d'autres au sommet de la perfection; ou ce seroit manifester le sentiment de sa propre impuissance & une humeur envieuse, de ce que ce guide apprend, même à ceux qui n'ont pas envie de courir la même carrière, jusqu'où l'on peut aller avec de la force, du travail & du courage. — Si votre remarque est fondée, il n'est pas moins extraordinaire que ce soient précisément nos hommes de génie qui élèvent le plus la voix contre les règles.

Vous me promettez d'être aussi traitable à l'égard de la possibilité d'établir une théorie de l'art du geste, que vous l'êtes déja relativement à son utilité, pourvu que je parvienne à réfuter votre objection principale ; car, je l'avoue, jusqu'ici je n'ai combattu qu'un moyen secondaire, & je ne puis exiger que vous vous rendiez à l'autorité d'un seul homme, fût-il même le plus grand & le plus digne d'une aveugle confiance. Au reste, j'aurois déja réfuté cette objection, si d'abord je l'avois bien comprise, ou si, plutôt que de n'en pas saisir le vrai sens, je n'avois pas voulu en attendre une explication plus précise. Mais à présent encore vous me parlez d'une diversité infinie de détails sur cette matière ; vous prétendez que tout ce qui est sans bornes ne peut être assujetti à des règles fixes & à une théorie solide ; & vous croyez que c'est précisément cette abondance vague & indéterminée du sujet qui a fait échouer Lessing dans son entreprise.

Je ne puis me persuader que l'espèce même de modifications de l'ame,

que le corps peut indiquer par ses attitudes & ses mouvemens, vous ait paru si infinie & si indéterminable. De toutes nos perceptions, ce sont sans doute les mixtes & les composées qui forment le plus grand nombre; mais pourvu qu'on puisse indiquer une expression déterminée pour les plus pures & les plus simples de ces perceptions, il en résultera, à ce qu'il me paroît, une grande facilité d'exprimer celles qui sont composées. Celles-ci étant formées de la réunion de plusieurs perceptions simples, la manière de les rendre participeroit également de plusieurs expressions de ce genre; & il s'agiroit alors de voir s'il ne feroit pas possible de découvrir certaines règles pour diriger ces sortes de réunions d'une manière sûre & invariable. D'ailleurs, qu'en arriveroit-il, si l'on ne parvenoit jamais à completter la théorie de cet art? Selon moi, il vaudroit mieux encore savoir quelque chose à cet égard que rien; d'autant plus que de légères notions préliminaires applaniroient la route à de nouvelles découvertes.

Il ne me paroît pas moins invrai-

ſemblable que vous vous ſoyez occupé de la diverſité infinie des objets qui fixent notre penſée, excitent nos deſirs, ou provoquent notre dégoût. En tout cas, ce ſeroit-là une objection contre l'art de la pantomime des anciens, qui vouloient qu'on la comprît ſans paroles, quoiqu'elle ne pût être entendue de quiconque en ignoroit les élémens. Ce ne ſeroit pas-là une objection ſolide contre la poſſibilité d'une théorie de l'art du geſte, telle que je m'en forme l'idée, & dont l'objet ne ſeroit pas tant de peindre que d'exprimer, & moins encore de parler elle-même, que d'accompagner & de renforcer la parole. Vous vous rappellez ſans doute ce que vous avez lu ſur la pantomime dans quelques auteurs anciens, & principalement dans Lucien (1). Cet art eſt perdu pour nous, & je ſuis loin de deſirer qu'on le renouvelle, quoique mon intention ne ſoit pas non plus de contredire le pompeux éloge que Lucien en a fait avec tant d'éloquence. L'art le plus vrai & le plus avoué

(1) Dans ſa *Diſſertation ſur la Danſe.*

par le bon goût feroit toujours, à mon avis, celui du comédien; & je crains que l'un & l'autre de ces arts ne puiffent être portés enfemble à leur perfection fans que le premier ne voie diminuer le nombre de fes amateurs, & qui plus eft fans qu'il perde véritablement de fon prix. Le comédien pourroit partager l'admiration du public pour la pantomime; ce fentiment pourroit l'engager à l'imiter, & la peinture des idées, objet effentiel pour la pantomime, pourroit lui faire oublier l'art plus réel & plus noble de l'expreffion. Ou, fi cela n'arrivoit pas, le comédien pourroit du moins adopter le jeu trop riche, trop vif & fouvent trop marqué du pantomime; car celui-ci, fuivant la judicieufe remarque de l'abbé du Bos (1), doit, pour devenir intelligible, rendre fes démonftrations plus vives & fon action plus animée que le fimple comédien. Et la vraie mefure, qui, dans tous les arts, fait la condition effen-

(1) *Réflexions crit. fur la Poéfie & fur la Peinture*, *T. III*, *p.* 304.

tielle de la beauté, se trouve si difficilement sans cela !

Il ne reste plus qu'un point de vue sous lequel on puisse examiner votre objection, & c'est probablement le véritable. Il me semble que vous avez voulu dire que la même modification de l'ame est exprimée avec une variété infinie par différens hommes, sans que pour cela l'expression de l'un soit préférable à celle d'un autre; & qu'il faut plutôt prendre en considération le caractère personnel & national, l'état, l'âge, le sexe, ainsi que mille autres circonstances pour déterminer ensuite l'expression la plus vraie & la plus convenable. Votre objection interprêtée & expliquée de cette manière est, en effet, assez importante pour mériter un examen sérieux & une réponse bien exacte.



LETTRE IV.

Vous me demandez pourquoi votre objection prise dans le dernier sens dont il est question à la fin de ma précédente lettre, & que vous reconnoissez pour être la vôtre, me paroît si importante & si digne d'un examen réfléchi ? C'est parce qu'elle semble indiquer la véritable méthode par laquelle l'art du geste pourroit être trouvé le plus facilement, & parce qu'elle m'aide à fixer les bornes dans lesquelles cette théorie devroit se renfermer. — Vous me comprendrez sans peine lorsque j'aurai détruit votre objection, & circonscrit dans ses véritables limites ce qui vous paroît d'une si immense étendue.

Il est très-vrai que dans l'expression de leurs sentimens, les nations se distinguent souvent entr'elles d'une manière très-frappante, & que plusieurs même se servent pour cela de moyens absolument contraires. L'Européen, pour marquer son estime &

ſon reſpect, découvre ſa tête, tandis que les Orientaux la tiennent couverte : le premier, même pour déſigner le plus haut degré de vénération, incline ſeulement la tête & courbe un peu le dos, rarement il fléchit le genou ; les autres, en pareil cas, cachent leur viſage ou ſe proſternent la face contre terre. La tête découverte n'eſt ſans doute pas chez les Européens une expreſſion naturelle ; mais ſimplement une alluſion à quelqu'ancien uſage arbitraire ; probablement à celui des Romains, qui ne permettoient à leurs eſclaves de porter le chapeau que lorſqu'ils les avoient affranchis ; & par cette raiſon le chapeau ou le bonnet eſt encore le ſymbole de la liberté. — Suivant le Talmud cette coutume a une autre origine : l'uſage des Chrétiens, de découvrir la tête, vient du fondateur de leur religion, qui annonça ſon projet d'abolir les cérémonies du culte judaïque, en entrant dans la ſynagogue la tête découverte. Autant que je le ſache, cette tradition ne ſe trouve plus dans le Talmud, parce qu'on l'a regardée comme choquante pour les Chrétiens.

Voiler & couvrir le visage est une expression naturelle, mais poussée au plus haut point, de respect & de vénération; c'est également le signe de la pudeur ou de la honte qui se cache; enfin c'est l'aveu le plus humble du sentiment de ses propres imperfections, en comparaison des grandes qualités d'un autre. La pudeur & la honte ressemblent, ainsi que la crainte, beaucoup à la vénération; par cette raison, l'Européen, naturellement froid, exprime ce dernier sentiment, en baissant modestement les yeux, ou en ne les élèvant qu'avec timidité. Faites maintenant abstraction des nuances caractèristiques; oubliez l'allusion à un ancien usage de la part de l'Européen, & à l'enthousiasme plus exalté de l'Oriental, & il restera le signe essentiel & naturel du sentiment, c'est-à-dire, le raccourcissement du corps. Cette expression est portée au plus haut degré, lorsque l'homme se prosterne tout de son long, avec le visage collé contre la terre; elle est la plus foible, lorsqu'il se borne à un simple mouvement de tête, ou lorsque l'inclinaison même du corps, qui ne se fait pas, est

feulement indiquée par celui de la main vers la terre. Je conclus donc que ce figne eft naturel & effentiel, parce qu'il eft général & qu'il a lieu chez tous les peuples fans diftinction d'état, de rang, de fexe & de caractère, quoiqu'avec des nuances infinies. Je ne connois aucun peuple, aucune efpèce d'hommes qui chercheroit à exprimer l'eftime, la vénération & le refpect en élevant la tête & en tâchant d'agrandir la hauteur du corps; comme, au contraire, il n'y a, je penfe, aucune nation, ni aucune claffe d'individus, chez lefquelles l'orgueil ne produit pas l'effet oppofé; c'eft-à-dire, de faire porter la tête haute, de redreffer le corps, & fouvent de l'élever fur la pointe des pieds, afin de rendre fon afpect plus impofant (1).

Si le caractère général des nations caufe des variétés dans l'expreffion

(1) Voyez Home, *Elements of Criticifm*, *T. I*, *c.* 15, *p.* — L'explication de cette expreffion fournira plus bas l'occafion de prévenir une objection qu'on pourroit vouloir faire contre cette idée trop générale.

des passions, cette expression est également modifiée par le caractère propre à chaque sexe & à chaque âge, ainsi que par les qualités individuelles de chaque homme en particulier. Les déterminations caractéristiques de sa nature morale, & les propriétés de la structure & de l'organisation de son corps varient de mille manières ses sentimens & leurs expressions, sans cependant en altérer l'essence. L'un est en tout plus impétueux, plus fort ou plus rusé, l'autre plus indolent, plus foible, plus lourd : tandis que l'un exprime déja, l'autre est encore immobile; l'impatience fait tourner le corps de celui-ci en tout sens, chez celui-là le mécontentement & l'indignation ne s'annoncent que par le jeu de la physionomie ; ce qui fait éclater de rire le premier ne fait qu'à peine appercevoir un souris sur les lèvres du second.

La même observation a lieu à l'égard des états. Le serrement de main, le baiser, l'embrassade, sont trois manières d'assurer quelqu'un de son amitié; la première est la plus foible, parce qu'elle réunit seulement deux des extrémités du corps ; la der-

nière est la plus forte, parce qu'elle rapproche entièrement les deux individus & en réunit les parties supérieures. Les grands, chez qui la politesse est devenue une espèce de vertu, ont composé un fantôme appellé *savoir vivre, usage du monde*, d'un grand nombre de témoignages raffinés de service & d'amitié, qui tous indiquent les plus suprêmes degrés d'expression, compatibles avec les circonstances. Ils parlent de transport, où le plaisir diroit déja trop; ils se courbent jusqu'à terre, quand à peine ils devroient témoigner leur reconnoissance par unmouvement de tête; ils se précipitentdans les bras l'un de l'autre, lorsque la véritable expression se borneroit à faire quelques pas en avant d'un air ouvert & amical. C'est aussi par cette raison que l'accent de leur voix & leurs mouvemens ont une nuance superficielle, froide & momentanée, suite naturelle de la disparité qui existe entre leurs sentimens & la manière dont ils les expriment. -- L'habitant de la campagne, cet enfant chéri de la nature, dont la corruption des villes n'a pas encore dégradé le cœur, fait aussi embraf-

ſer, mais il réſerve cette dernière expreſſion de l'amour pour les momens de tranſport ; comme, par exemple, lorſqu'après une longue abſence, un fils revient à la maiſon paternelle. L'amitié ne lui commande qu'un ſerrement de main ; mais comme c'eſt l'expreſſion du cœur, il eſt auſſi plein de force, d'énergie & de chaleur. Vous voyez qu'ici encore il nous reſte un trait eſſentiel & général ; ſavoir, le penchant ou la tendance à s'unir ; comme la ſuite naturelle de l'amitié, & que toute la différence dans les claſſes de la ſociété eſt indiquée ſeulement par le degré & l'intimité de l'union, ainſi que par quelques modiſications ſecondaires que la fineſſe, la groſſièreté, la chaleur ou la froideur de procédés particuliers peuvent occaſionner.

C'eſt ſur ces traits eſſentiels, généraux & naturels, qui ſont le dernier réſultat, après avoir ſait abſtraction des différences individuelles de l'homme, qu'à mon avis, il ſaudroit établir les principes fondamentaux de la théorie de l'art du geſte, en rejettant tout ce qui tient au caractère propre

propre & à la position locale des individus ; non-seulement parce que sans cette restriction la matière feroit trop étendue, de sorte que difficilement on pourroit en embrasser l'ensemble & l'examiner à fond; mais principalement à cause que ce rapprochement des traits naturels, généraux & essentiels fourniroit une toute autre espèce de connoissances que celles qu'on obtiendroit en rassemblant des observations particulières, dont le résultat ne feroit, en général, qu'une connoissance historique ; tandis que de la théorie mise en œuvre suivant mes idées, s'élèveroit très-certainement, si je ne me trompe, à la certitude philosophique. Il faudroit que, par abstraction, on établisse des principes généraux, & qu'on trouvât une forme systématique pour les classer suivant une méthode claire & facile. Ce but, si jamais on peut y parvenir, sera atteint plus difficilement, ou peut-être même le manquera-t-on entièrement, si l'on veut confondre l'essentiel avec l'accidentel, le général avec le particulier, & ce qui est fondé sur la nature avec l'arbitraire.

Je conviens que l'une de ces deux espèces de connoissances n'est pas aussi nécessaire au comédien que l'autre. Mais, dites-moi, qu'est-ce qui l'empêcheroit de les acquérir chacune séparément? La connoissance des états & des âges, (car il n'est presque plus question de celle des sexes, parce que sur les théâtres modernes les travestissemens sont rares, & que les rôles de femmes n'y sont plus joués par des hommes comme anciennement) & l'étude de tous les genres particuliers de caractères lui seroient facilitées, s'il se répandoit davantage dans les sociétés. Les historiens, ainsi que les recueils des voyages, peuvent également lui fournir les notions nécessaires pour connoître les caractères des peuples lointains & des siècles passés. Ce seroit un grand service à rendre au comédien, & dont il a vraiment besoin, que de lui donner une idée exacte des mœurs & des usages des différentes nations dans les différens tems. Mieux cet ouvrage seroit raisonné, mieux il feroit connoître l'esprit général des siècles & des peuples, plus aussi l'imagination du comé-

dien trouveroit de facilité à s'en former des images complettes, & son jeu en deviendroit aussi d'autant plus éloquent.

M. Lichtenberg (1) a commencé à donner quelques observations sur les caractères de certaines classes particulières de la société, dont les amateurs de ce genre de recherches doivent desirer la continuation. Cet auteur judicieux & agréable n'épuisera cependant jamais ce sujet fécond; mais ce sera déja un grand avantage, si son travail réveille l'esprit d'observation, qui, chez nous, paroît être encore un peu engourdi, tant relativement aux sciences qu'aux beaux-arts.

(1) Dans le *Magasin de Gottingue.*



LETTRE V.

IL me paroît que la chance eſt tournée, puiſque vous, qui ne vouliez entendre parler d'aucune théorie ſur l'art du geſte, m'encouragez maintenant vous-même à traiter ce ſujet. Tous les comédiens, à votre avis, m'en ſauront un gré infini. — Je n'en fais rien. — Je vous accorde très-volontiers qu'il n'y a point d'artiſte à qui la perfection doive paroître plus importante & plus intéreſſante qu'à l'acteur, parce qu'aucun ne jouit du ſuffrage du public d'une manière plus prompte, plus immédiate, & avec un éclat plus flatteur. Vous auriez pu ajouter à cette réflexion, qu'aucun artiſte n'eſt témoin de la critique de ſon talent, ou du mépris qu'il peut exciter d'une manière auſſi humiliante & auſſi ſenſible que l'eſt le comédien. Non-ſeulement parce que le mépris ainſi que l'approbation ſe manifeſtent d'une manière également prompte, ou parce

que l'acteur en eſt témoin, & ne peut pas, comme ce peintre de l'antiquité, ſe cacher derrière la toile, pour entendre ce que le public dira de ſon tableau ; mais principalement à cauſe de l'impoſſibilité qu'il y a de ſéparer le comédien de ſon talent, qu'il doit montrer lui-même ſur ſon propre corps, de manière que le mépris de l'art rejaillit auſſi toujours ſur ſa perſonne. Ceci peut ſervir à expliquer pourquoi les comédiens paroiſſent, en général, ſi ſenſibles à la critique. Mais comment peut-on rendre raiſon de cette incurie, de cette inſouciance à ſe perfectionner, à ſe former dans toutes les parties de leur art par la lecture, par la réflexion & par des ſociétés mieux choiſies, qui les dominent preſque tous ? La plupart ſont enchantés de l'ignorance & du mauvais goût du public ; ils aiment mieux uſurper les applaudiſſemens, fomenter ſourdement des cabales, accaparer tous les rôles intéreſſans, &, dominés par une baſſe jalouſie, écarter leurs rivaux, que de mériter les ſuffrages des amateurs éclairés par la perfection de leur jeu. Je crains fort que

des leçons publiques n'excitent bien plus leur colère que leur reconnoiſſance ; car en les éclairant, elles inſtruiſent également le public ; de ſorte qu'ils ne pourront plus ſe faire une réputation à ſi bon compte que par le paſſé.

Dans le nombre de ces artiſtes, il s'en trouve ſans doute qui penſent plus noblement : ceux-ci n'ont peut-être plus beſoin d'inſtructions ; cependant le mérite réel & intrinſèque de ce nouveau genre de connoiſſances ſuffiroit pour me déterminer à vous obéir, ſi je ne ſentois pas mon impuiſſance, augmentée par le défaut d'une quantité ſuffiſante d'obſervations faites par moi-même ou par d'autres. Le vœu de Sulzer (1), que beaucoup de ſcènes iſolées ſoient développées par une ſage critique relativement à la pantomime convenable aux différentes ſituations, n'a pas été rempli juſqu'à ce jour, ſi l'on en excepte quelques légers eſſais. Tout ce que ma poſition peut donc me permettre

(1) *Théorie des beaux-arts.* Article *Pantomime.*

à cet égard, c'eſt de donner quelques idées rapides ſur l'enſemble de cette nouvelle théorie, d'y faire remarquer quelques points difficiles à réſoudre, & d'en développer tout au plus quelques parties iſolées.

Pour rendre ce travail plus facile, je dois commencer par claſſer les différentes modifications du corps que le comédien imite d'après nature. Elles ſe partagent d'abord en deux eſpèces principales; ſavoir, en celles qui ſont uniquement fondées ſur le mécaniſme du corps; comme, par exemple, la reſpiration difficile après une courſe rapide, l'affaiſſement des paupières à l'approche du ſommeil, &c.; & en celles qui, dépendant davantage de la coopération de l'ame, nous ſervent à juger de ſes affections, de ſes mouvemens & de ſes deſirs, comme cauſes occaſionnelles ou motrices. Il ſeroit ridicule de faire l'énumération ſcrupuleuſe & fidelle des premières; car tout le monde ſait que le ſommeil ferme les yeux, & que l'irritation de la membrane pituitaire provoque l'éternuement. Il n'y a que deux conſeils à donner à cet égard à l'acteur:

premièrement, qu'il doit chercher les occaſions d'obſerver la nature, même dans les effets qu'elle n'offre pas toujours; & en ſecond lieu, qu'il faut qu'il ne perde jamais de vue le but de ſon jeu, ni qu'il bleſſe les convenances par une imitation trop ſervile; de manière à faire ceſſer par-là l'illuſion du ſpectateur, ainſi que cela arriveroit ſûrement dans de certains cas.

Si l'actrice, qui, dans le rôle de *Sara Sampſon*, a mérité le ſuffrage de Leſſing (1), ne s'étoit jamais trouvée à côté du lit d'un mourant, ſon jeu auroit peut-être perdu un des traits les plus fins & les plus heureux. Voici la deſcription que cet ingénieux auteur en a faite : « On a remarqué », dit-il, « que les perſonnes » agoniſantes ont coutume de pincer » & de tirer légèrement avec le bout » des doigts leurs vêtemens ou les » couvertures de leur lit. Notre ac» trice a fait le plus heureux emploi » de cette obſervation. Dans le mo» ment que ſon ame eſt ſuppoſée

(1) *Dramaturgie*, *T. I*, *n.* 13, qui n'a pas été traduit par M. Junker.

» prête à quitter le corps, elle fit
» appercevoir tout-à-coup, mais seu-
» lement dans les doigts de son bras
» étendu, un fort léger spasme; elle
» pinça sa robe, & son bras s'af-
» faissa aussi-tôt : dernier éclat d'une
» lumière qui s'éteint, dernier rayon
» d'un soleil prêt à se coucher ».

A l'égard du second conseil, j'établirai une seule règle donnée nombre de fois, & recommandée entr'autres par Schlegel (1); savoir, « Que la dé-
» faillance & les approches de la mort
» ne doivent pas être représentées
» d'une manière aussi effrayante,
» qu'elles le sont réellement dans la
» nature; que dans le moment su-
» prême sur-tout, l'acteur doit se bor-
» ner à des mouvemens très-doux,
» comme, par exemple, l'affaissement
» de la tête, qui paroît plutôt indi-
» quer un homme accablé de som-
» meil, que luttant contre la mort;
» une voix entrecoupée, mais sans
» qu'elle se perde dans un râle dé-
» goûtant. En un mot, l'acteur

(1) *Œuvres de J. E. Schlegel, T. III, p.* 174; *édit. allemande.*

» doit ſe créer une manière de rendre » le dernier ſoupir, telle que chacun » voudroit l'avoir à la fin de ſa carrière, & telle que perſonne ne l'aura » peut-être ». Contemplez, ſi vous le pouvez, les grimaces & les contorſions effroyables que des acteurs forcenés ſe permettent dans de pareilles ſituations, & vous ſentirez alors la juſteſſe de cette règle. Les réflexions qu'un critique judicieux (1), fait ſur le fondement de la règle dont il s'agit, peuvent ſervir à votre inſtruction ; & je vous exhorte à les méditer, car elles ſont auſſi juſtes que bien écrites. Je voudrois ſeulement expliquer d'une autre manière le paſſage d'Horace (2), *incredulus odi*, que ce critique, non-content de ne pas admettre dans ſa trente-quatrième lettre, rejette même entièrement

---

(1) *Lettres ſur la littérature moderne*, *T. V*, *p.* 105 *& ſuiv. édit. allemande.*

(2) Dans le paſſage connu *De Arte poetica*, v. 185-188.

Nec pueros coram populo Medea trucidet,
Aut humana palam coquat exta nefarius Atreus.
— — — — —
Quæcunque oſtendis mihi ſic, INCREDULUS ODI.

comme un faux principe. Ce n'étoit point parce que la pantomime ne pouvoit pas rendre d'une manière naturelle les repréfentations effrayantes, qu'Horace y demeura froid & indifférent ; mais parce que ce tableau hideux & horrible le fecouoit trop fortement & d'une manière trop défagréable pour qu'il ne fe fouvînt pas fur le champ de l'illufion des fens, afin de fortir le plutôt poffible de ce pénible état. Mais du moment que ce fouvenir fe préfente à l'efprit, il ne peut naturellement être fuivi que de mauvaife humeur, de cet *odi* d'Horace ou de ces éclats de rire, que dans les fcènes les plus terribles & les plus effrayantes d'une tragédie le peuple jette fouvent, & dont Mendelfohn a donné une fi bonne explication(1). J'ai vu moi-même mourir un *Codrus* dans des convulfions, qui certainement étoient imitées d'une manière très-naturelle, mais qui cependant firent rire tous les fpectateurs.

Quelquefois cette mauvaife humeur contre un acteur, peut s'unir à un

(1) *Œuvres philofophiques*, T. II, p. 20-22.

intérêt inſpiré par l'individu ; & cet intérêt, du moment qu'il ſe manifeſte, détruit néceſſairement l'illuſion : nous ne devrions être affectés que par le perſonnage, & nous commençons à l'être par l'acteur. Je ne ſais quel mauvais génie peut perſuader aux comédiens, mais ſur-tout aux actrices de nos jours, qu'il y a tant d'art à ſe laiſſer tomber, je dirois preſque, à ſe précipiter par terre ? On voit une *Ariane* qui, en apprenant ſon funeſte ſort de la nymphe du rocher, tombe ſoudainement, avec plus de célérité que ſi la foudre l'eût frappée, & avec une telle force qu'on ſeroit tenté de croire qu'elle a l'intention de ſe fracaſſer le crâne. Lorſque les applaudiſſemens ſont prodigués à un jeu auſſi peu naturel & auſſi dégoûtant, ce ne peut être que par des ignorans, qui ne poſſèdent pas l'art de diſcerner l'intérêt des ſituations d'une pièce, ou qui, cherchant ſeulement le plaiſir des yeux, aimeroient autant les farces des ſaltimbanques ou le combat du taureau. Si, en pareil cas, le connoiſſeur ſe permet auſſi d'applaudir quelquefois, c'eſt que, paſſant

tout-à-coup de la pitié au plaisir, il est enchanté de voir que la pauvre créature (qui, toute détestable actrice qu'elle soit, peut cependant être une bonne fille) se soit tiré de ce mauvais pas avec tous ses membres sains & saufs. Des tours de force & des sauts périlleux n'appartiennent même pas à la véritable pantomime, parce qu'elle représente aussi une action, & que son objet est d'y réunir l'attention & l'intérêt. Ils ne sont propres qu'aux tréteaux de la foire, où tout l'intérêt se concentrant sur l'individu même, & sur son adresse corporelle, cet intérêt croît à mesure qu'on voit le téméraire plus exposé au péril.

Les modifications du corps qui dépendent de la coopération de l'ame, & qui se manifestent d'une manière plus ou moins spontanée, ont souvent une signification très-vague & très-générale. Elles répondent aux inflexions de la voix dans le récit tranquille, avec lesquelles on ne cherche qu'à faire sortir les idées principales de toute une série de faits; afin que l'attention de l'auditeur s'attache précisément à ce qui occupe celle de la

personne qui parle. Ce qui, dans ce cas, détermine l'attention, c'est la plus grande importance de la pensée pour l'esprit qui l'apprécie; mais entre tous les moyens de réveiller cette attention, celui-ci en est le plus lent & le plus incertain. Il faut donc le soutenir par un autre dont l'effet soit plus rapide & plus sûr; c'est-à-dire, par un moyen qui agisse plus puissamment sur les sens; comme, par exemple, en employant une inflexion nouvelle, en élevant & renforçant la voix, par une prononciation plus lente & plus imposante du mot qui indique l'idée particulièrement digne d'être remarquée. Quelque foible que soit ce moyen, son effet n'en est pas moins constaté par l'expérience; & l'ame, qui connoît si bien ses avantages, ne manquera jamais de l'employer, lorsqu'elle peut disposer d'un organe heureux. Mais si l'inflexion ou l'accent de la voix vient au secours de l'attention, le geste produit le même effet; par exemple, la main étendue, l'index levé, le bras projetté en avant dans toute sa longueur, (la *manus minus arguta, digitis subsequens ver-*

ba, non exprimens, le *brachium procerius projectum, quasi quoddam telum orationis*) (1), en frappant doucement d'une main dans l'autre ; un pas fait en avant, un léger mouvement de tête qui indique qu'on veut appuyer sur tel ou tel mot, &c. Tous ces moyens peuvent être employés à propos sans qu'il en résulte une peinture ou une expression proprement dites.

La règle d'après laquelle il faut que cette sorte de gestes & de mouvemens soit ordonnée, est la même que celle qui doit déterminer l'accent ; car, ainsi qu'il est nécessaire que l'acteur réserve ce moyen pour les pensées principales, sans les accentuer toutes avec la même force, & en cherchant plutôt à les subordonner l'une à l'autre par des inflexions de voix adroites & sagement distribuées ; il faut de même qu'il étaye, par ses gestes, seulement les passages importans, en réservant les mouvemens les plus éloquens, comme, par exemple, l'élévation de l'index,

(1) Ciceron, *De Orat. L. III. c. 59.*

la projection de la main & du bras, &c, pour les pensées les plus riches. Un jeu uniforme & continuel des bras, tel qu'on le remarque dans un écolier qui récite ou déclame ses exercices de classe, est aussi fatiguant & aussi insipide pour l'œil, qu'une monotonie éternelle de ton peut l'être pour une oreille délicate. Tout ce qui est déplacé ou employé sans gradation blesse du moins un jugement sain & exercé.

Je crains de vous avoir plutôt fatigué qu'amusé par mes observations, qui vous paroîtront un peu triviales. Afin de ne pas vous accabler tout d'un coup, je réserve pour une autre lettre les réflexions générales qu'on peut faire sur les gestes & les mouvemens du corps d'une signification plus spéciale & plus déterminée.



LETTRE VI.

VOTRE objection, qu'on est plus occupé à mettre de la grace, un certain agrément, du moëlleux, un beau développement & de la souplesse dans le geste, que de l'employer & de le distribuer à propos & avec convenance, est peut-être une remarque très-vraie; mais ce n'est pas-là une objection en forme. Tant pis si, en général, nous avons été jusqu'à présent si peu attentifs aux gestes & aux mouvemens du corps : cette négligence nous prive d'une jouissance que nous aurions trouvée de plus au théâtre. Une oreille non exercée laisse échapper cent faux accens sans les remarquer; faut-il pour cela les permettre au comédien ? Dirons-nous que toute la règle de la juste distribution de l'accent est une vaine chimère ? Ou ne sommes-nous pas plutôt forcés de convenir que l'accent bien placé produit même sur l'ignorant tout l'effet,

que l'accent faux manque toujours?

Votre remarque, que dans ce jeu tranquille des gestes, le caractère de l'homme & celui qui est propre à chaque nation se montre déja, en est d'autant plus juste. -- Lorsque chez nous un philosophe propose une question à examiner, il présente la main ouverte à la hauteur du milieu du corps, ou tout au plus il porte l'index jusques vers les lèvres : le Talmudiste, au contraire, qui, pendant tant de siècles, a conservé l'esprit & le génie des Orientaux, élève en l'air & agite avec force la main entièrement ouverte. Aussi trouve-t-on plus de peinture & d'expression dans ses discours. Son imagination plus ardente, transforme, autant qu'il est possible, toutes les idées intellectuelles en images; les métaphores exprimées par son corps ne sont pas moins hardies que celles qu'il trouve dans la langue dont il se sert; aussi son cœur placé, pour ainsi dire, plus près de son jugement, fait adopter à celui-ci tout ce qui l'intéresse de préférence. Lorsqu'un doute arrête son examen, on le voit pencher son corps

d'une manière fenfible vers un côté ; &, en tirant dans le développement conféquence fur conféquence, il remue fans ceffe le pouce de côté & d'autre. Lorfqu'enfin il a trouvé la folution du problême, (ce qu'un de nos fcrutateurs plus modérés fera connoître par un regard fatisfait, & avec la main tranquillement avancée) notre Talmudifte en montre fa fatisfaction par un grand battement de mains.

Toutes les modifications du corps d'une fignification plus particulière & plus déterminée, fe partagent dans les deux efpèces que je viens de nommer ; favoir, en geftes *pittorefques* & en geftes *expreffifs*. Peut-être ne devrois-je appliquer le mot *gefte* qu'à cette dernière efpèce ; mais notre langue (allemande) me paroît auffi-bien permettre cette extenfion du fens que la langue latine. Cicéron qui, dans un endroit, n'applique le mot *geftus* qu'aux fignes extérieurs de la fituation de l'ame, les *affectiones animi ;* parle ailleurs du *geftu fcenico, verba exprimente.* Ce que j'appelle *peinture*, eft fa *demonftratio ;* & *fignificatio* eft à-peu-près chez lui ce

que j'entends par *expreſſion* (1). A la vérité, il y a encore d'autres mouvemens, qu'on pourroit appeller *indicatifs*, lorſque la choſe ne doit pas être dépeinte, mais ſeulement indiquée par quelque rapport extérieur, comme le lieu & le tems; ou quand, par le moyen de ſemblables rapports, la choſe eſt déſignée elle-même par une métonymie. Mais afin de ne pas être prolixe dans cette diſcuſſion, nous rangerons ces mouvemens indicatifs dans la claſſe des pittoreſques. Vous me demanderez ſans doute ſi l'idée du tems peut auſſi être exprimée ? Oui, cette expreſſion eſt facile en ſe ſervant de l'image de l'eſpace : la main ouverte & courbée un tant ſoit peu en arrière, fait connoître, par l'image d'un eſpace rempli, un tems qui eſt déja paſſé ; tandis qu'en étendant la main ouverte toute droite en avant, pour marquer un eſpace encore à parcourir, on indiquera le tems à venir.

Ainſi que l'habitude entière du

---

(1) Cicero, *l. c. Omnes autem hos motus ſubſequi debet geſtus, non hic verba exprimens, ſcenicus, ſed univerſam rem & ſententiam, non demonſtratione, ſed ſignificatione declarans.*

corps & de ses membres peut, selon l'occurence des cas, servir à peindre une chose, il sert de même à l'expression des opérations & des mouvemens intérieurs de l'ame. Le siège du jeu des gestes n'est pas fixé dans tel membre ou telle partie du corps en particulier. L'ame exerce sur tous les muscles un pouvoir égal, & dans nombre de ses opérations & de ses passions elle agit sur tous en général. Vous savez que chaque membre & chaque muscle parle dans la figure du Laocoon. Mais cette expression est, en quelque sorte, trop foible dans certains membres comparativement aux autres pour être facilement remarquée ; d'ailleurs il y a des parties trop couvertes par la draperie, pour que l'expression rapide & légère puisse y être apperçue.

Le visage est le principal siège des mouvemens de l'ame, & les gestes prennent ici le nom de *mines*. *Ita*, dit Latinus Pacatus, *intimos mentis adfectus proditor vultus enuntiat, ut in speculo frontium imago exstet animorum* (1). Les parties les plus élo-

(1) C'est le visage, dit M. Lavater, *Traité de*

quentes du visage sont les yeux, les sourcils, le front, la bouche & le nez (1). Ensuite la tête entière, ainsi que le col, les mains, les épaules, les pieds, les changemens de toute l'attitude du corps (en tant que cette attitude n'est pas déja déterminée par les gestes précédens) servent aussi de leur côté à l'expression. Vous déciderez vous-même si le rang que je viens d'établir entre les parties expressives du visage est exact. Le Brun (2) est d'un sentiment contraire à l'opinion générale, qui attribue le plus d'éloquence à l'œil. Suivant ce peintre, ce sont les sourcils qui expriment

---

la Physionomie, *T. I*, *p*. 10 & 12, en hollandois), qui est sans contredit la principale partie de la tête de l'homme. C'est le miroir ou plutôt l'expression sommaire des mouvemens de l'ame. L'esprit s'y montre en particulier sur le front & dans les sourcils; la bonté ou la nature morale, tant active que passive, dans les yeux, sur les joues & sur les lèvres; la nature animale, dans la partie inférieure du visage, depuis la lèvre inférieure jusqu'au col. *Note du Traducteur.*

(1) Voyez *Duodecim Panegyricos veteres*, *Edit. Cellar. p.* 416.

(2) Voyez *Conférence sur l'expression générale & particulière*, *p.* 19-20.

le mieux les paſſions. Car, dit-il, la prunelle, par ſon feu & par ſa mobilité, n'indique que l'état paſſionné de l'ame en général, mais non pas de quelle eſpèce eſt cette paſſion. Aimez-vous mieux adopter ce ſentiment, ou celui de Pline l'ancien (1), qui accorde la préférence à l'œil? Quant à moi, je ſuis du ſentiment de ce dernier (2).

---

(1) *Natur. Hiſtori.*, *L. XI*, *c.* 54, *edit. Hard.*, *T. I*, *p.* 617. *Nulla ex parte majora animi indicia cunctis animalibus : ſed homini maxime ; id eſt, moderationis, clementiæ, miſericordiæ, odii, amoris, triſtitiæ, lætitiæ. Contuitu quoque multiformes, truces, torvi, flagrantes, graves, tranſverſi, limi, ſummiſſi, blandi. Profecto in oculis animus habitat. Ardent, intenduntur, humectant, connivent. Hinc illa miſericordiæ lacryma. Hos cum oſculamur, animum ipſum videmur attingere. Hinc fletus & rigantes ora rivi. Quis ille humor eſt, in dolore tam fæcundus & paratus? aut ubi reliquo tempore? Animo autem videmus, animo cernimus : oculi, ceu vaſa quædam, viſibilem ejus partem accipiunt atque tranſmittunt, &c.*

(2) Cela nous rappelle le bon mot d'une femme d'eſprit, qui diſoit : « Il eſt bien hardi, ce » coquin-là : il oſera regarder en face un homme » qui tient le pinceau ». C'étoit ſans doute auſſi par le moyen des yeux que le célèbre la Tour prétendoit lire dans l'ame de ceux qu'il peignoit. « Ils croient, diſoit-il, que je ne ſaiſis que les » traits de leur viſage ; mais je deſcends au fond » d'eux-mêmes, & je les remporte tout entiers ». *Note du Traducteur.*

Remarquez bien, je vous prie, qu'il y a une loi générale qui détermine l'expreffion, & d'après laquelle, en certains cas, on pourroit mefurer la vivacité & le degré du fentiment. L'ame parle le plus fouvent, & de la manière la plus facile & la plus claire par les parties dont les mufcles font les plus mobiles; donc elle s'expliquera le plus fouvent par les traits du vifage, & principalement par les yeux; mais ce ne fera que rarement qu'elle emploiera les changemens dans les attitudes caractériftiques de tout le corps. La première efpèce de ces expreffions, favoir celle des yeux, s'opère avec tant de facilité & fi fpontanément, en ne laiffant, pour ainfi dire, aucun intervalle entre le fentiment & fon effet, que le fang froid le plus réfléchi & l'art le plus exercé à mafquer les penfées fecrettes, n'en peuvent pas arrêter l'explofion, quoiqu'ils maîtrifent tout le refte du corps (1). L'homme qui veut cacher les affections de fon ame,

(1) Chaque mouvement de l'ame, dit Cicéron, (*De Orat.*) a naturellement une phyfionomie qui lui eft propre. *Note du Traducteur.*

doit fur-tout prendre garde de ne pas fe laiffer fixer dans les yeux ; il ne doit pas moins veiller avec foin fur les mufcles qui avoifinent la bouche, qui, lors de certains mouvemens intérieurs, fe maîtrifent très-difficilement. Si les hommes, dit Leib- » nitz (1), vouloient examiner davan- » tage avec un véritable efprit obfer- » vateur les fignes extérieurs de leurs » paffions, le talent de fe contrefaire » deviendroit un art moins facile ». Cependant l'ame conferve toujours quelque pouvoir fur les mufcles; mais elle n'en a aucun fur le fang, dit Defcartes (2); & par cette raifon la rougeur ou la pâleur fubite dépendent peu ou prefque point de notre volonté.

Si le vifage & fur-tout l'œil ont cet avantage inconteftable dans l'expreffion de ce qui fe paffe dans l'intérieur de l'ame, quel dommage n'eft-ce pas qu'il foit fi difficile de décrire leurs changemens ! Le philofophe françois que je viens de citer

(1) *Nouveaux effais fur l'entendement humain*; p. 127.
(2) *Paffiones animæ*, art. 114.

a déja indiqué la raifon de cette extrême difficulté ; & il s'en fert comme d'une excufe, pour abandonner la partie (1). « Il n'exifte aucune paffion, dit-il, qui ne foit indiquée » par un mouvement particulier des » yeux. Souvent même ce mouvement » eft fi frappant, que le laquais le » plus borné peut lire dans ceux de » fon maître s'il eft en colère ou de » bonne humeur (2). Mais quoique » ces mouvemens des yeux fe remarquent très-facilement, & que leur » fignification foit très-claire, il n'en » eft pas moins difficile de les décrire. Chacun eft compofé de mutations infiniment variées des traits » du vifage & même des mouvemens » du corps, qui font fi fins & fi légers, qu'aucun n'en peut être obfervé & examiné féparément ; » quoique ce qui réfulte de leur réu-

---

(1) *Paffiones animi. art.* 113.

(2) Shakefpeare, ce grand peintre du cœur humain, a fait la même obfervation dans fa tragédie de *Cymbeline*, où il dit : « *How hard it* » *is to hide the fparks of nature !* » Note du Traducteur.

» nion s'apperçoive avec la plus
» grande facilité. On peut dire à-
» peu-près la même chose des autres
» gestes expressifs du visage; car quoi-
» qu'ils aient moins de finesse que
» ceux des yeux, leur analyse offre ce-
» pendant aussi beaucoup de difficultés.
» Ils varient très-souvent & se confon-
» dent tellement l'un dans l'autre,
» qu'il y a des hommes qui, en pleu-
» rant, font les mêmes mouvemens
» de visage que d'autres lorsqu'ils
» rient. Quelques-uns de ces mou-
» vemens sont à la vérité assez recon-
» noissables; comme, par exemple,
» les plis dans la colère, & certains
» mouvemens du nez & des lèvres
» dans la mauvaise humeur & dans
» la raillerie; mais ceux-ci paroissent
» plutôt dépendre de la volonté que
» de la simple nature ». — Je sup-
prime ce que Descartes ajoute ici,
parce que cela contredit le passage
de Leibnitz, cité ci-dessus, qui me
paroît plus exact.

Mais, direz-vous sans doute, à quoi pourra servir ce calcul scrupuleux de toutes les parties intégrantes d'un geste dans nos recherches actuelles?

il suffira d'avoir des dénominations claires & précises, qui soient à la portée de tout le monde, pour exprimer les phénomènes en grand. Sans doute il seroit très-bon què nous eussions ces termes ; mais à cet égard, nos langues sont encore si pauvres & si imparfaites, qu'on ne peut espérer de donner des idées exactes sur ce sujet.

En attendant, ne renonçons pas à l'espérance que si les artistes dessinateurs parvienent à préparer la voie, en fixant, autant qu'il est possible, tout ce qui dans la nature est si mobile, si momentané relativement aux mines & aux gestes, & en l'offrant exprimé par un trait fidelle à l'esprit observateur ; qu'alors aussi un homme de génie, ou plusieurs réunis, ou tous séparément trouveront le moyen de suppléer à cet égard à la pauvreté des langues. « En » réfléchissant, dit Sulzer (1), que, » par le seul examen des dessins & » des descriptions, un amateur d'his» toire naturelle parvient à impri» mer dans son esprit & la forme &

(1) *Théorie générale des beaux-arts* ; art. *Geste.*

» la structure de plusieurs milliers de
» plantes & d'insectes avec tant de
» fidélité & d'exactitude, qu'il en
» remarque les nuances les plus im-
» perceptibles ; on peut présumer avec
» raison qu'une collection des diffé-
» rentes physionomies & des modi-
» fications de leurs traits, faite &
» classée avec le même soin, est une
» chose également possible, & qu'il
» en résultera un nouvel art non moins
» important dans son genre. Pourquoi
» une collection de gestes expressifs ne
» seroit-elle pas aussi possible & aussi
» utile qu'une collection de dessins de
» coquilles, de plantes & d'insectes ?
» Et si cette matière étoit un jour l'ob-
» jet d'une étude sérieuse, pourquoi ne
» parviendroit-on pas aussi-bien à trou-
» ver les mots techniques & les termes
» propres pour cette science, qu'on est
» parvenu à en imaginer pour l'histoire
» naturelle » ?

Au seul article de l'utilité près, que l'amateur de coquilles contestera peut-être, que pensez-vous de ce passage ? Quant à moi, je ne puis rien déterminer avec quelque certitude, sur cette matière. Il y auroit tant de choses à dire

ſur le terme de comparaiſon ſi diſſemblable, qui ſert de baſe au raiſonnement de Sulzer, que j'aime mieux ne pas m'expliquer du tout ſur ce ſujet. D'ailleurs vous m'avez déja fait le reproche que je ne puis nommer ce digne & brave homme ſans lui chercher querelle; mais eſt-ce ſa faute ou la mienne ?

LETTRE VII.

QUOIQUE la découverte que vous avez faite de l'ouvrage de Lœwe (1) ſoit peu importante, l'air d'intérêt avec lequel vous me l'annoncez m'encourage néanmoins. Si vous aviez lu cet écrit, vous en auriez parlé avec moins de chaleur : car véritablement cet auteur dit, ſur le ſujet dont il s'agit entre nous, des choſes auſſi générales, auſſi inſignifiantes, que celles que quelques auteurs étrangers qui l'ont précédé en ont avancées; mais dans un ſtyle bien plus foible &

(1) *Abrégé des principes de l'éloquence du geſte*: Hambourg 1755.

bien plus diffus. Cependant il m'a fait penser à un point, que sans lui j'aurois peut-être oublié.

Voici de quoi il s'agit. Si les gestes sont des signes extérieurs & visibles de notre corps, par lesquels on connoît les modifications intérieures de notre ame, il s'ensuit qu'on peut les considérer sous un double point de vue : d'abord, comme des changemens visibles par eux-mêmes ; en second lieu, comme des moyens qui indiquent les opérations intérieures de l'ame. Ce double point de vue fait naître une double question. A l'égard du premier, l'art demande : qu'est-ce qui est beau ? Et à l'égard du second : qu'est-ce qui est vrai ? Or, comme ni l'une ni l'autre de ces deux qualités ne doit être négligée, l'art les réunit en une seule question, & demande : qu'est-ce qui est en même tems le plus beau & le plus vrai ?

Parcourez toutes les règles particulières qu'on a données concernant l'action de l'orateur & même du comédien, & vous trouverez qu'au grand désavantage de l'art, on s'en est beaucoup trop tenu à la première de ces

queſtions. Auſſi la plupart des règles conſervées par tradition ſur la déclamation théâtrale (ſi ce ne ſont celles qui regardent les moyens de ſe préſenter & de s'énoncer avec convenance) n'ont d'autre objet que la dignité, la beauté & la nobleſſe du jeu. De-là vient que nous remarquons cette froide élégance, ſans ame & ſans expreſſion dans le jeu de tant d'acteurs; de même que ces geſtes compaſſés, précieux & mannequinés dans celui des comédiens; car dans les tems modernes le nouveau goût dans le choix des pièces, a auſſi amené une autre manière de les jouer, dont, ſi je ne me trompe, Ekhoff a donné le premier l'exemple en Allemagne, & a ſervi en même tems de modèle. Cet acteur a joué la tragédie avec la même facilité & le même naturel que la comédie; il a dédaigné la démarche majeſtueuſement compaſſée, & la manière de porter le corps comme nos maîtres à danſer, & l'art de lever & de baiſſer les bras avec des mouvemens préparés & exécutés ſelon des règles invariables qui rendent nos acteurs ſi gauches.

La

La vérité (comme elle doit l'être pour tout artiſte) ſut toujours pour Ekhoff la première, & la beauté la ſeconde loi, mais ſubordonnée. Sans jamais s'écarter ni de la vérité, ni de la nature, il déclamoit & jouoit ſes rôles, comme ils auroient auſſi dû être dialogués ; non d'après une idée générale & fixe du genre, mais ſuivant la qualité particulière de leur contenu. Ce jeu convenoit ſans doute pour toutes les pièces que le poëte avoit écrites dans le même eſprit ; auſſi Ekhoff y joua-t-il ſupérieurement ; mais il ne fut pas également heureux dans les tragédies françoiſes, dont le ſyſtême faux demande néceſſairement le jeu & la déclamation propres à cette nation. Il étoit réellement comique de le voir jouer le rôle d'un héros de Corneille, & rendre le dialogue pompeux & épique de ce poëte, avec ſa déclamation proſaïque, & en prêtant aux caractères ampoulés du tragique françois ſes mouvemens ſimples & naturels.

Mais revenons aux mauvaiſes ſuites qui en réſultent pour le comédien, lorſqu'on lui prêche trop & ſans aucune reſtriction de mettre de la grace & de la

la ſoupleſſe dans ſes mouvemens. Comme vous ne connoiſſez pas l'ouvrage de Lœwe, j'en citerai le paſſage ſuivant, qui me ſemble très-bien vu. — « Riccoboni, dit-il, a » propoſé quelques règles dans ſon » *Art du Théâtre*, (*page* 11), qui » rendroient l'acteur pédant, s'il les » ſuivoit à la lettre. Mon objet n'eſt » pas ici de faire l'énumération de ces » & règles, de les réfuter en détail. Je » m'attacherai uniquement au mouve» ment des mains dont il parle ainſi (1). » Lorſqu'on veut lever un bras, » il faut que la partie ſupérieure, » c'eſt-à-dire, celle de l'épaule au » coude, ſe détache du corps la pre» mière, & qu'elle entraîne les deux » autres pour ne ſe mouvoir que ſuc» ceſſivement & ſans trop de préci» pitation. La main ne doit donc agir » que la dernière ; elle doit être tour» née en bas juſqu'à ce que l'avant» bras l'ait portée à la hauteur du » coude ; alors elle ſe tourne en haut, » tandis que le bras continue ſon

(1) Voyez le *Supplément à l'hiſtoire & aux progrès du théâtre, quatrième piece, édit. allemande.*

» mouvement jusqu'au point où il
» doit s'arrêter. —— N'est-ce pas
» là une espèce de pédanterie ;
» & cette règle n'est-elle pas plus
» propre à former des marionnettes
» vivantes, que des orateurs & des
» acteurs ? » Sans doute ; mais pourquoi Lœwe conseille-t-il lui-même au comédien d'étudier l'analyse de l'idée de la beauté de Hogarth ? Cet ouvrage lui sera tout aussi inutile & non moins dangereux que celui de Riccoboni.

Afin de venger la vérité trop souvent négligée dans cette matière, dans laquelle on s'est constamment attaché de préférence à la beauté ; je ne parlerai pas de celle-ci, & la vérité seule fera l'objet de mes recherches. Mais ce que je pourrai dire à cet égard se réduira peut-être à quelques réflexions insignifiantes. En attendant, ne soyez pas embarrassé de classer par la suite vos propres observations à ce sujet : j'aurai soin de vous en fournir les moyens ; & il se pourroit que, sans y penser, vous devinssiez l'homme le plus attentif & le plus diligent à rassembler des matériaux. Il me semble qu'une

certaine *fuga vacui* eſt inhérente à notre nature : nous voyons rarement un palais vuide ſans ſouhaiter qu'il ſoit meublé. Du moment que les claſſes ſeront marquées, vous ne tarderez pas à chercher de quoi les remplir.

LETTRE VIII.

JE me flatte d'avoir ſuffiſamment expliqué ailleurs (1) la différence eſſentielle qu'il y a entre la peinture & l'expreſſion, en tirant une ligne de démarcation juſte & ſévère qui doit ſéparer ces deux idées. Ici la peinture n'eſt encore que la repréſentation ſenſible de la choſe qui occupe l'ame ; & l'expreſſion n'eſt de même que la repréſentation ſenſible de la diſpoſition avec laquelle l'ame penſe, & du ſentiment dont ſa perception l'affecte, c'eſt-à-dire, de l'état dans lequel elle ſe trouve placée par l'objet de ſa contemplation ac-

---

(1) Voyez la *Lettre ſur la Peinture muſicale*, *T. I*, *p.* 247, *ſeqq.* de notre *Recueil*.

tuelle. La peinture de l'art du geste est, comme celle de la musique, complette ou incomplette. On ne peut peindre complettement que la figure, l'attitude, les mouvemens d'un corps semblable au nôtre. Tout ce que la pantomime voudra peindre au-delà ne produira que des représentations incomplettes, des propriétés isolées & des qualités généralisées. Par exemple, la hauteur d'une montagne sera peut-être indiquée seulement par l'élévation de la main & du corps, en renversant la tête en arrière, & en tenant le regard fixé vers le ciel; la grande circonférence de cette montagne deviendra, en quelque sorte, sensible en décrivant un demi-cercle avec les bras étendus. Vous sentirez vous-même la foiblesse & l'imperfection de cette manière de représenter les objets, & combien elle a besoin du secours des paroles, à moins que la liaison de l'ensemble n'en facilite d'avance l'explication. La montagne qui doit être imitée, & le corps humain, qui, à cet effet, n'a que ses propres moyens à employer, offrent une trop grande disparité entr'eux, & les points où ils coïncident ne

font que des fignes très-éloignés & fort abftraits. Les mouvemens des animaux, ceux, par exemple, d'un courfier fier & courageux, font plus aifés à imiter; mais les formes & les modifications du corps humain le font encore davantage. Tout le jeu de *Minna* (1), lorfque pourfuivant le *Major* qui cherche à s'échapper, & ne pouvant le retenir, elle rentre dans fon appartement après plufieurs expreffions du défordre & de la douleur qui l'accablent; tout ce jeu, dis-je, peut être, finon entièrement rendu, du moins indiqué trait pour trait, lorfqu'au troifième acte l'hôte fait le récit de cette fcène. Celui-ci avancera les mains, comme s'il vouloit retenir quelque chofe; il élèvera fes regards au ciel, il effuiera fes yeux, tout fon corps fera en agitation, comme tourmenté par une anxiété fecrète, & par de douces inflexions, fa voix même reffemblera, en quelque forte, à celle d'une femme. L'imitation de cette

(1) Dans le drame allemand, intitulé *Minna de Barnhelm*, de Leffing, traduit en françois dans le Tome 3 du théâtre allemand, de M. Junker & Liebault.

ſcène eſt trop naturelle, pour qu'un acteur médiocrement habile ne puiſſe la ſentir au premier coup.

Mais pourquoi trouve-t-on ici cet air naturel ? Seroit-ce parce que l'hôte veut donner à la ſuivante une idée très-animée & très-ſenſible d'un événement dont il a été le témoin, & dont, ſuivant ſa curioſité ordinaire, il voudroit avoir la clef ? ou bien à cauſe que pendant ſon récit ſes propres idées acquierrent un tel degré de chaleur, qu'il ne peut s'empêcher de les exprimer par ſes mines & par ſes mouvemens ? Quel que ſoit le motif que vous prêtiez à l'hôte, l'un & l'autre ſont également fondés & exacts. Ils prévalent alternativement dans ces ſortes de peintures, &, en général, ils ſe trouvent ſouvent réunis, parce que durant l'effort qu'on emploie pour rendre une idée plus frappante & plus ſenſible à quelqu'un, il eſt naturel qu'elle prenne également une plus grande vivacité dans nous-mêmes.

Lorſqu'un inſtituteur veut faire ſentir à ſon élève l'indécence d'une attitude, ou le ridicule d'une action,

il lui fait voir l'une & l'autre en les chargeant un peu ; lorſqu'une gouvernante deſire que ſa pupille acquierre de la grace dans ſon maintien & dans ſes mouvemens, elle ſe propoſe presque toujours elle-même comme un modèle digne de toute ſon attention ; & quand un homme accuſé tâche de ſe juſtifier devant le juge de ce que, dans la chaleur de la diſpute, il a porté le premier coup, il cherche, en racontant le ſujet de la rixe, à imiter, en les exagérant, toutes les menaces & toutes les attitudes offenſantes de ſon adverſaire, pour faire ſentir qu'il étoit impoſſible qu'un homme d'honneur y répondît autrement que par un ſoufflet. Dans ces cas, on trouve les cauſes des geſtes pittoreſques réunies. La repréſentation de la faute commiſe par l'élève, celle de la beauté d'un maintien plein de grace & de décence de la part de la gouvernante, & l'idée de la grandeur de l'offenſe qu'a reçue l'accuſé, acquierrent, durant le récit de celui-ci & pendant la leçon des premiers, trop de force, pour que, s'élançant avec impétuoſité de l'ame, elles ne

ſe manifeſtent pas par des mines plus expreſſives & des mouvemens plus animés. Dans ces trois cas, la correction, l'inſtruction & la juſtification exigent, de la part de ces trois perſonnages, l'emploi de geſtes imitatifs. Chacun de ces buts ne peut être atteint que par une repréſentation très-animée de l'objet qu'il s'agit de peindre, & l'image frappante des phénomènes viſibles eſt ſans doute le moyen le plus puiſſant pour les faire connoître d'une manière ſenſible. C'eſt ici qu'on peut appliquer la maxime connue:

Segnius irritant animos demiſſa per aurem
Quam quæ ſunt oculis ſubjecta fidelibus &
quæ
Ipſe ſibi tradit ſpectator (1) — —

Cependant l'expérience prouve auſſi que, même ſans aucun but, la ſeule force de la repréſentation d'un objet peut en produire l'imitation dans le corps de celui dont l'eſprit en eſt fortement occupé. « Une repréſentation

(1) Horace, *De Arte Poetica*, v. 180-182.

» complette & intuitive d'une action, » dit M. Tetens dans un de ses excel- » lens essais (1), est une disposition à » cette action. Lorsque nous nous re- » présentons en idée des mots, nous » les prononçons intérieurement; & » quand cette langue interne devient » plus forte, en acquérant successive- » ment de la vivacité, on nous voit » faire des mouvemens avec les lèvres». Cet effet va souvent en augmentant, jusqu'à ce que nous prononcions réellement ces mots tout haut, comme si nous voulions communiquer nos idées à quelqu'un, quoique nous soyons seuls. En généralisant davantage la proposition de ce philosophe, on peut dire que chaque représentation complette & intuitive d'une chose, ou d'un événement, (quoique cet événement ou cette chose ne soit pas une action humaine) est accompagnée d'une impulsion, d'un attrait qui nous porte à l'imiter. Home (2) avoit déja fait cette

(1) *Essais philosophiques sur la nature humaine*, *& sur son développement*, *T. I*, *p.* 643. Comparez-y *p.* 664 *& suiv.* (édition allemande).

(2) Home *l. c. p.* 280.

obſervation à l'égard du grand & du ſublime. « Un objet qui a de la gran-
» deur, dilate la poitrine, & il en-
» gage le ſpectateur à agrandir les
» proportions de ſon corps. Cet effet
» ſe remarque ſur-tout dans les per-
» ſonnes qui, mépriſant les conve-
» nances ſociales & les règles de la
» politeſſe, laiſſent une liberté en-
» tière à la nature, lorſqu'elles ſont
» la deſcription de grands objets :
» maîtriſées alors par un inſtinct na-
» turel, elles ſe gonflent elles-mêmes
» en inſpirant fortement l'air. Un
» objet ſublime produit une autre ex-
» preſſion du ſentiment. Il force le
» ſpectateur à ſe redreſſer en s'éle-
» vant ſouvent ſur la pointe des
» pieds ».

Au reſte, comme rien n'eſt plus intéreſſant pour l'homme que lui-même, & qu'il ne peut rien repréſenter plus parfaitement que les qualités & les modifications du corps humain ; ce ſont ces qualités & ces modifications qu'il aime naturellement le mieux à imiter par des repréſentations complettes & intuitives. —— Lorſqu'un homme, après avoir vu pluſieurs fois une

pièce de théâtre, ou que, trop blasé fur ce fujet pour ne pas y affifter avec quelqu'indifférence, il rencontre, parmi les fpectateurs, un jeune homme dont l'ame, encore neuve, eft entièrement attachée à ce qui fe paffe fur la fcène ; cet abandon total lui fournit fouvent au parterre un fpectacle plus amufant que ne peut l'être le jeu même des acteurs. Ce fpectateur novice, entraîné par l'illufion, imite toutes les mines & jufqu'aux mouvemens des acteurs, quoiqu'avec une expreffion moins prononcée. Sans favoir ce qu'on va dire, il eft férieux ou content felon l'air ou le ton que prennent les acteurs : fon vifage devient un miroir qui réfléchit fidellement les geftes variés des perfonnages. La mauvaife humeur, l'ironie, la curiofité, la colère, le mépris, en un mot, toutes les paffions mifes en fcène fe répètent dans fes traits. Cette peinture imitative eft feulement interrompue lorfque fes propres fentimens, en croifant les impreffions des objets extérieurs, cherchent eux-mêmes les moyens de s'exprimer. — De pareilles obfervations, qu'on peut

faire journellement, prouvent qu'Ariftote avoit parfaitement raifon de placer l'homme au-deffus du finge, en lui accordant le premier rang dans l'art de l'imitation (1).

Cette obfervation fur ce que le gefte étranger a de communicatif, fi je puis me fervir de ce terme, eft très-importante pour l'acteur en général, & principalement pour le comédien, parce qu'il en peut tirer un grand avantage pour rendre fon jeu muet plus animé. Les conditions fous lefquelles il peut fe permettre l'imitation des geftes du perfonnage avec lequel il eft en fcène, fe réduifent à celles-ci : l'attention qu'il lui prête, ou mieux encore celle qu'il donne à fa réplique, doit être pour lui du plus grand intérêt, & aucun fentiment perfonnel & contraire à la fituation, ainfi qu'à l'imitation, ne doit croifer cette attention ; car quand il faut qu'il commence à

(1) *De poët. c. IV*. Το μιμεισθαι συμφυτον τοις ανθρωποις εκ παιδων εστι. Και τουτῳ διαφερουσι των αλλων ζωων, ότι μιμητικωτατον εστι.

ſe fâcher lorſque l'autre ſourit, il ne peut ſans doute pas imiter ce ſourire. Cependant je ne puis diſcuter ici juſqu'où la peinture eſt permiſe ou défendue dans le jeu des geſtes ; il faudroit pour cela que nous euſſions auparavant une connoiſſance plus exacte de l'expreſſion.

Je me contenterai d'indiquer ſeulement une remarque très-intéreſſante qu'on peut encore faire ici : elle concerne le grand nombre de figures, & ſur-tout de métaphores, qui ſe trouvent auſſi-bien dans le langage des geſtes que dans celui de la parole, ſoit qu'on cherche à peindre ou à exprimer. Toute peinture incomplette, ſur-tout d'objets inviſibles & d'idées intérieures & intellectuelles, doit ſe faire par images, & cela arrive en effet ainſi. En penſant à une ame ſublime, on élève le corps & le regard. A-t-on l'idée d'un caractère obſtiné, auſſi-tôt l'on prend une poſition ferme, on ſerre le poing & le dos ſe roidit. L'imitation ſe fait par des reſſemblances fines & tranſcendantes, leſquelles, dans le langage des paroles, fourniſſent auſſi des termes pour

des objets qui ne frappent ni le ſens de l'ouie, ni d'autres organes. — Je pourrois accumuler à l'infini les exemples des geſtes figurés. Voulez-vous une métonymie qui emploie l'effet pour la cauſe ? Le laquais, en parlant de la récompenſe déſagréable avec laquelle ſon maître pourroit payer ſes fredaines, ſe frotte avec le deſſus de la main le dos, comme s'il ſentoit déja la douleur des coups de bâton. En demandez-vous une autre, qui, au lieu de la choſe, indique un rapport extérieur ? Pour déſigner le vrai Dieu, ou les dieux du paganiſme, le langage du geſte ſe ſert de leur prétendue demeure dans le ciel. De la même manière, les mains élevées, les yeux dirigés vers le ciel, appellent les dieux à témoin de l'innocence, implorent leur ſecours, & ſollicitent leur vengeance. Ou aimez vous mieux une ſynecdoque ? On déſigne une ſeule perſonne préſente pour indiquer toute ſa famille ; on montre un ſeul ennemi qu'on voit lorſqu'on veut parler de toute l'armée ennemie. Ou bien voulez-vous une ironie ? La jeune beauté qui refuſe la main de l'amant qu'elle mépriſe, lui fait une révérence

profonde, mais ironique. Le nombre des allusions n'est pas moins grand dans le langage des gestes. L'action de laver les mains constate l'innocence; deux doigts plantés devant le front indiquent l'infidélité de la femme; en soufflant légèrement par-dessus la main ouverte, on désigne l'idée de rien. Cependant les allusions qui ont rapport à des anecdotes, à des opinions ou à des locutions particulières, n'appartiennent plus au domaine de la pantomime. Les gestes figurés, au contraire, qui, lorsqu'ils sont bons, ont leur base dans les idées mêmes, & peuvent parconséquent être généralement intelligibles, ne doivent pas être négligés dans cet art.

L'Italien qui, en général, parle souvent par le geste d'une manière, très-claire, & avec une & grande vivacité, a entre autres, une pantomime très-expressive; c'est lorsqu'il avertit de se défier d'un homme faux & dissimulé (1). L'œil fixe alors cet homme de côté avec beaucoup de méfiance; l'index d'une

(1) Voyez la Planche I, Figure I.

main le montre furtivement en-deffous; le corps fe tourne un peu vers celui qu'on avertit, & l'index de l'autre main tire du même côté la joue en bas, de forte que cet œil devient plus grand que l'autre, lequel, par l'expreffion propre à la méfiance, paroît déja beaucoup plus petit qu'il ne l'eft naturellement. De cette manière il fe forme un double profil, & un vifage dont une moitié ne reffemble aucunement à l'autre. J'étois d'abord tenté de vous expliquer toute cette pantomime comme une peinture figurée d'un caractère faux, combinée avec l'expreffion de la méfiance; mais à préfent il me paroît que ce vifage, détraqué & rendu diffemblable à lui-même, pourroit bien être l'image de ce caractère. L'un des côtés tourné vers l'homme fufpect a tout-à-fait l'expreffion de la méfiance; le tiraillement de l'autre joue femble feulement fervir à agrandir l'œil, & l'objet de cet agrandiffement paroît indiquer l'attention néceffaire pour fe garantir des pièges du fourbe. Il eft fingulier que cette pantomime foit fi aifée à comprendre, & que cepen-

dant son explication offre tant de difficultés.

L'Italien se sert d'une autre pantomime également parlante, lorsqu'il veut exprimer le mépris d'une menace ou d'un avertissement (1). Il passe le côté extérieur de la main légèrement à quelques reprises sous le menton, en jettant la tête en arrière avec un rire ironique, sourd & pour ainsi dire concentré. Chacun entend cette expression, mais son explication pourroit offrir plus de difficultés encore que celle de la première. L'Italien veut-il peut-être donner à entendre par ce geste ce que dans le dialecte de la basse Allemagne on insinue par une phrase particulière dont le sens est : rien ne me gêne ? Cela veut-il dire qu'il se soucie aussi peu de la chose dont il est question que de la poussière qui peut s'être attachée à sa barbe ? J'avoue mon ignorance à cet égard, & je serai souvent forcé de répéter cet aveu, même lorsqu'il s'agira d'expressions très-simples, & en usage chez toutes les nations. Plus

(1) Voyez Planche I, Figure II.

nous examinons la nature, & plus elle nous laisse entrevoir de secrets: les matériels échappent à notre vue, & les intellectuels surpassent notre pénétration.

LETTRE IX.

Vous avez raison sans doute de dire qu'une pantomime écrite en Italie par un esprit penseur deviendroit un ouvrage très-intéressant. La théorie de cet art, comme celle de tous les autres, dépend en grande partie des observations. Mais la bonté de celles-ci ne tient pas tant à un œil juste & exercé qu'à la vérité, la force & la diversité des objets qui s'offrent à son examen. --- Votre seconde idée, savoir, que l'acteur Allemand gagneroit à emprunter de l'Italien, pourvu que son choix fut sage & discret, me paroît également juste. Il trouveroit chez cette nation des expressions qu'à la vérité une très-grande énergie des passions peut créer seulement dans ces contrées méridionales, où le sang est

plus chaud ; mais qu'à caufe de leur grande vérité, nous comprendrions fur-le-champ fans reconnoître leur origine étrangère, pourvu que nos acteurs euffent l'art de les modérer un peu. Il en feroit, à mon avis, des geftes de cette nation plus vive, comme de certaines idées grandes & fimples du génie : une feule tête eft d'abord en état de les créer ; mais du moment qu'elles exiftent chacun peut les faifir.

Des geftes pittorefques, fur lefquels je n'ai plus rien d'important à dire, je paffe aux geftes expreffifs. Il y en a tant, ils font fi variés, que je ferois prefque tenté de les ranger par claffes, afin d'en faciliter l'examen. Quelques-uns de ces geftes font *motivés* ou faits à deffein : ce font des actions extérieures & volontaires par lefquelles on peut connoître les mouvemens, les penchans, les tendances & les paffions de l'ame, qu'elles fervent à fatisfaire comme moyens. A cette claffe appartiennent, par exemple, ce penchement vers l'objet qui excite de l'intérêt ; l'attitude ferme & prête à l'attaque dans la colère ; les

bras étendus de l'amour ; les mains portées en avant dans la crainte ou l'effroi. — D'autres geſtes ſont *imitatifs*, non en peignant l'objet de la penſée, mais la ſituation, les effets & les modifications de l'ame, & je les appellerai geſtes *analogues*. Ceux-ci ſont en partie fondés ſur la tendance qu'a l'ame de rapporter à des idées ſenſibles ſes idées intellectuelles, & par conſéquent auſſi d'exprimer par des modifications imitatives du corps les effets qui leur ſont propres dès qu'ils acquierrent quelque vivacité ; comme lorſqu'en refuſant ſon aſſentiment à une idée, on l'écarte, pour ainſi dire, avec la main renverſée & ſemble la mettre de côté. Les geſtes analogues ſont auſſi fondés en partie ſur l'influence naturelle qu'ont les idées les unes ſur les autres, ſur la communication, s'il m'eſt permis de parler ainſi, qu'il y a entre les deux régions des idées claires & obſcures, qui, à l'ordinaire, ſe dirigent & ſe modifient réciproquement. C'eſt ainſi, par exemple, que la ſérie des idées en détermine la marche ; de ſorte qu'elle devient tantôt plus lente ou plus rapide, tantôt plus

ferme ou plus modérée, tantôt enfin plus ou moins uniforme. Cette marche a lieu suivant les idées obscures qui dirigent tacitement la volonté, & qui prennent la loi de leur série des idées claires qui dominent. L'influence des unes sur les autres est réciproque. Par cette raison, chaque situation propre de l'ame, chaque mouvement intérieur & chaque passion a sa marche distincte; de sorte que l'on peut dire de tous les caractères en général, ce que la femme d'Hercule dit de Lychas.

Qualis animo est, talis incessu (1).

Il y a encore d'autres gestes qui sont des phénomènes involontaires; ce sont, à la vérité, des effets physiques des mouvemens intérieurs de l'ame, mais nous les comprenons seulement comme des signes que la nature a attachés par des liens mystérieux aux passions secrettes de l'ame,

(1) Seneca, *Trag. Herc. fur. Act. II, sc. 2.*

afin, dit Haller (1), que dans la vie civile un homme ne puiſſe pas ſi facilement en tromper un autre. Juſqu'à préſent perſonne ne nous a expliqué d'une manière ſatisfaiſante pourquoi les idées triſtes agiſſent ſur les glandes lacrimales, & les idées gaies ſur le diaphragme; pourquoi la crainte & l'anxiété décolorent les joues, que la pudeur ou la honte couvrent d'une rougeur ſubite. Je réunirai tous ces geſtes ſous la dénomination commune de geſtes *phyſiologiques*.

Je vous prie en grace de ne pas regarder cette claſſification comme faite d'après les lois ſévères de la logique. Ce n'eſt que celle d'un obſervateur, qui cherche ſeulement à mettre quelque ordre dans des faits dont la comparaiſon & l'examen ultérieur détermineront peut-être la véritable claſſification par la ſuite. J'eſpère me garantir par cette déclaration

(1) *Petite Phyſiologie*, *p.* 310. Il y a ſans doute encore pour cela d'autres cauſes finales; comme, par exemple, le mouvement de la ſympathie, & du deſir de donner du ſecours. Voyez Home, Smith & d'autres.

formelle de toutes les tracasseries inutiles que les physiologues pourroient me susciter à cet égard. Mon objet est ici de bâtir, & non de guerroyer ; il est donc de mon intérêt de garder une neutralité exacte dans tous les différends qui subsistent entre les partisans de Sthal & les Mécaniciens ; qu'il me semble d'ailleurs que M. Unzer & d'autres ont déja suffisamment discutés. Vous vous appercevrez sans peine que les premiers ne me pardonneroient pas ma classification ; car ils en trouveroient le premier membre renfermé dans le dernier, & ils me reprocheroient d'avoir blessé cette ancienne règle, suivant laquelle un membre doit exclure l'autre.

Parmi les gestes physiologiques, il s'en trouve beaucoup qui n'obéissent nullement à la libre volonté de l'ame : elle ne peut les retenir quand le sentiment les commande, ni les feindre avec art quand le sentiment réel n'existe pas. Les larmes de la tristesse, la pâleur de la crainte & la rougeur de la honte ou de la pudeur sont de ce genre ; phénomènes auxquels, à proprement parler, je ne devrois pas donner le nom de

geſtes ; mais que je puis cependant y comprendre d'après l'explication plus étendue que j'en ai donnée. -- Comme on ne peut pas exiger l'impoſſible, on diſpenſe le comédien de ces changemens involontaires, & l'on eſt ſatisfait s'il réuſſit à imiter fidellement, mais avec prudence celles qui ſont volontaires. Je dis avec prudence ; car la même règle donnée plus haut concernant l'imitation de la défaillance & de la mort, trouve également ſa place ici. La fureur, qui s'arrache les cheveux d'une manière effroyable, qui fait grimacer tout le viſage, qui hurle juſqu'à ce que les muſcles ſe gonflent ſucceſſivement, & que le ſang extravaſé enflamme les yeux ; une telle fureur peut être de la plus exacte vérité dans la nature ; mais elle ſeroit ſans contredit dégoûtante dans l'imitation. Je fais cette remarque à cauſe de certaines *Médées*, qui forcent leur jeu juſqu'à le rendre ridicule, & qui crient de manière à aſſourdir les ſpectateurs. Faut-il donc être abſolument inſupportable aux organes pour parvenir à émouvoir le cœur ?

Il exiſte un ſeul moyen de repro-

duire dans la machine certaines émotions involontaires; mais ce moyen n'est pas au pouvoir de tout le monde. Quintilien (1) raconte avoir vu des acteurs, qui, venant de jouer des rôles tristes & touchans, pleuroient encore long-tems après qu'ils avoient déposé le masque; & il assure de lui-même que dans ses plaidoyers il avoit souvent versé des larmes & même pâli. Tout le secret consiste dans une imagination très-ardente que chaque artiste doit avoir, & dans l'art de l'exercer dans la reproduction rapide & forte d'images touchantes, en l'habituant aussi à se pénétrer entièrement de l'objet qui doit l'occuper. Alors, sans notre volonté, sans notre intervention, ces phénomènes ont lieu d'eux-mêmes comme dans les situations véritables. Peut-être seroit-il possible de se former certaines dispositions corporelles & une cer-

(1) *Instit, Orat. L. VI. c.* 1, à la fin. *Vidi ego sæpe histriones atque comædos, cum ex aliquo graviore actu personam deposuissent, flentes adhuc egredi. —— —— Ipse —— frequenter ita motus sum, ut me non lacrymæ solum deprehenderint, sed pallor & vero similis dolor.*

taine habileté par de ſemblables impreſſions de l'imagination, répétées ſouvent. Je connois des acteurs qui n'ont beſoin que d'un inſtant pour remplir leurs yeux de larmes ; & les pleureuſes qu'aux funérailles des anciens on payoit pour pleurer tel mort qui ne les intéreſſoit en aucune manière, ſemblent confirmer mon idée. Heureux l'acteur qui a acquis ce talent & qui ſait l'employer à propos ; car, comme l'expérience le prouve, une larme qu'on voit couler produit ſouvent le plus grand effet. Cependant ce conſeil de s'échauffer l'imagination juſqu'au point que ſes images produiſent une impreſſion égale à celle de la réalité, eſt, à mon avis, très-dangereux : j'en ai déja donné la raiſon dans ma deuxième lettre. L'acteur qui poſſède cet art, doit, avant que de s'abandonner à l'impétuoſité de ſon imagination, examiner ſcrupuleuſement s'il a aſſez de génie pour en maîtriſer les écarts. C'eſt lorſque, ſuivant l'expreſſion de Shakeſpeare (1), il ſait ſe modérer même au milieu du

(1) *Hamlet*, *Acte III*, *ſc.* 3.

torrent, de la tepmête, &, pour ainſi dire, de l'océan des paſſions, pour remplir les convenances de ſon art, qu'il eſt véritablement un homme de génie, & que ſon jeu nous entraînera; tandis que celui d'un autre parviendra à peine à nous émouvoir. Il n'aura peut-être pas l'occaſion d'imiter la témérité de cet ancien acteur, appellé Polus (1), qui, dans le rôle d'Electre, portoit l'urne où étoient renfermées les cendres de ſon propre fils : mon conſeil de ne pas s'y expoſer ſeroit donc ſuperflu. Les ſentimens vrais ne s'emparent que trop facilement du cœur; de ſorte qu'en le maîtriſant, ils empêchent ou rendent fauſſe l'expreſſion, qu'en pareils cas, ſuivant la véritable intention de l'acteur, ils auroient ſeulement dû fortifier.

---

(1) Gellius. *Noct. Attic. L. VII*, *c.* 5.



LETTRE X.

PARMI les différentes ſituations de l'ame que le corps exprime, conſidérons d'abord celle de la parfaite inaction ; car, dans un certain ſens, elle a auſſi ſon expreſſion propre. — Je penſe qu'il feroit inutile d'expliquer d'abord ce que j'entends par cette parfaite inaction. Vous me ſuppoſez probablement aſſez de connoiſſance en métaphyſique pour être perſuadé que même dans l'équilibre le plus parfait de toutes les facultés de l'ame, & dans le ſommeil le plus profond de ſes paſſions, je crois encore à ſon activité continuelle. Mais ici je ſuis auſſi peu métaphyſicien, que je me ſuis montré plus haut phyſiologue ; & il me plaît de prendre les choſes telles qu'elles me paroiſſent, & non de rechercher ſcrupuleuſement comment elles ſont. Il me ſuffit que dans nombre de momens l'homme ne s'apperçoit ni de l'activité ſecrette & toujours ſubſiſtante de ſes facultés intellectuelles, ni de la

tendance de son ame à la manifester par des signes extérieurs, ni d'aucun mouvement quelconque de son cœur.

Représentez vous un homme qui contemple une scène tranquille de la nature, non comme l'enthousiaste Dorval de Diderot (1), de qui la poitrine dilatée respiroit avec violence, mais aussi tranquille, aussi muet que la nature même; ou bien imaginez-vous qu'il écoute une conversation indifférente de son ami ou de son voisin, & vous ne remarquerez en lui aucune trace sensible de plaisir, ni de chagrin, point de plis prononcés sur le front, autour des yeux ou des lèvres, le regard ni fin, ni trouble, ni vague; en un mot, vous trouverez tout immobile, chaque chose à sa place, & tous les traits dans un parfait équilibre, comme dans le dessin que le Brun a donné du Repos. L'ensemble du visage sera analogue à la situation de l'ame. L'attitude du reste du corps, debout ou assis, n'indiquera pas moins le repos & l'inaction de l'ame. Les

(1) Dans le *deuxième entretien*, à la suite du *Fils naturel.*

mains oisives se reposeront sur les genoux, dans les poches, sur le sein ou dans la ceinture; sinon, les bras seront entrelacés, ou quelquefois jettés en arrière, sur le dos, lorsqu'on est debout, & les mains se soutiendront à la hauteur des reins. Un mouvement léger & sans objet des doigts découvrira peut-être davantage encore le défaut d'une occupation particulière de l'ame; mais aussi suivant que ce mouvement sera plus ou moins rapide ou lent, doux ou heurté, il indiquera une propension secrette à des ébranlemens prochains qui développeront des sentimens plus ou moins agréables dans l'ame. Lorsque le corps est assis, les pieds, également privés d'action, se croiseront tantôt près des chevilles, ou, tirés en arrière une jambe se trouvera devant l'autre; tantôt un genou sera posé sur l'autre; & même dans ces attitudes un léger mouvement aura peut-être encore lieu. Le tronc du corps s'offrira tantôt dans une attitude plus droite, mais tranquille, tantôt dans une direction plus oblique & plus indolente, qui, approchant déja de la situation du corps

pendant le sommeil, indiquera aussi une tendance & une disposition prochaine à l'assoupissement.

Toutes les variétés de ce genre, soit que je les aie indiquées ou non, ont naturellement leur cause déterminante, de même que les ont les attitudes & les positions dans leur ensemble, qu'elles servent à nuancer. Dans l'une il y a plus de gaieté, de force & de disposition au plaisir, & dans l'autre plus de paresse, de gravité, d'ennui & moins d'énergie. Cette cause est en partie dans l'objet de la méditation ou du récit même, qui ne peut jamais être entièrement indifférent, mais qui dispose plus ou moins à des mouvemens agréables ou désagréables, quelqu'éloignée que cette impulsion secrette puisse être. Cette cause se trouve aussi en partie dans le sujet qui reçoit les impressions, c'est-à-dire, dans l'homme. Il est possible que le même objet fasse prendre à différens individus des attitudes très-disparates ; mais cela peut également venir d'une disposition insensible, momentanée &, pour ainsi dire, imperceptible de l'esprit, que des impressions précédentes

précédentes ont laissée après elles, où d'une situation variable du corps; cependant il n'est pas moins certain que le caractère de l'homme & sa manière particulière de penser & de sentir y contribueront beaucoup. Ainsi que les traits caractéristiques & distinctifs ne s'effacent jamais de la superficie tranquille du visage, & que c'est peut-être dans cet état de repos qu'ils sont le plus reconnoissables; de même l'attitude ou la position tranquille du corps offre-t-elle des traces sensibles du caractère individuel. Sans une tension continuelle des muscles, que l'ame opère par une activité continue, & dont parconséquent elle n'a pas le souvenir, le corps entier s'affaisseroit ou tomberoit en désordre sur lui-même: ainsi la manière dont elle le soutient est déja une preuved u degré de son activité intérieure & secrètement entretenue. D'ailleurs, certaines idées, de même que certaines inclinations favorites qui en dépendent, dominent plutôt que d'autres dans chaque ame; & quoique les unes & les autres soient dans un silence profond, il s'en manifeste cependant de légères traces

dans l'attitude du corps ; sa position ordinaire dévoile sa situation habituelle, & l'on y découvre déja un commencement ou un élément d'expression. Afin de mieux saisir mon idée, examinons ensemble une ou deux attitudes. L'orgueilleux (1), en fourrant une main dans sa veste, préfère de la placer très-haut sur la poitrine; & si l'autre reste libre, il la pose en la retournant avec le revers sur le côté, en faisant avancer le coude. Sa tête est jettée un peu en arrière ; la distance des pieds, tournés en-dehors, est fort grande, ou si l'un des pieds sert d'appui, l'autre est très-en-avant. -- Un caractère doux, sans être pour cela mol ou paresseux, aime à tenir les bras entrelacés vers le milieu du corps. Sa tête reste dans une position verticale, ni jettée en arrière, ni penchée sur la poitrine ; ses pas sont petits, & ses pieds, sans être tournés en-dedans, ne le sont pas non plus trop en-dehors (2). Vous remarquerez aisément qu'il est question ici de l'attitude favorite des femmes,

(1) Voyez Planche II, *fig.* 1.
(2) Voyez Planche II, *fig.* 2.

que la nature ou l'art rend plus douces que le sexe qui a la force en partage. — Des mains réunies sur le dos, & parconséquent plus éloignées du prochain développement de leur activité (1), annoncent beaucoup plus de flegme, une inattention & une incurie plus parfaites. Cependant la grosseur du ventre, qui fait retomber les bras, pour ainsi dire, d'eux-mêmes en arrière, peut aussi rendre cette position plus commode; mais quoiqu'une autre attitude, également aisée, puisse avoir lieu ici, c'est-à-dire, celle d'appuyer les bras sur les côtés, l'excès de l'embonpoint fait déja naître le soupçon d'un caractère flegmatique. Lorsque l'homme vain prend cette attitude, elle n'est pas moins expressive, ni moins parlante. Une certaine inattention & incurie ressemblent beaucoup à l'orgueil; & dans une pareille position, la poitrine & le corps se jettent davantage en avant; mais on n'y remarquera pas les pieds tournés un peu plus en-dedans, la direction droite de tout le corps, &

(1) Voyez Planche III, fig. 1.

la tête penchée sur la poitrine (1). En général, on juge avec certitude d'un caractère moins d'après quelques traits isolés, que par l'examen & la comparaison de tous les traits réunis. Enfin, la tête, qui, n'étant pas placée droite sur le col, retombe sur la poitrine (2), des lèvres ouvertes, qui abandonnent le menton à son poids naturel, des yeux dont la prunelle est presque cachée derrière la paupière, des genoux pliés en-dedans, un ventre avancé, des bras tombans dans les poches de l'habit, ou vacillans perpendiculairement le long du corps, & des pieds tournés en-dedans, offrent une attitude dont la signification est très-frappante (3). On ne peut méconnoître ici, au premier coup-d'œil, une ame molle & paresseuse, qui n'est susceptible d'aucune attention, ni d'aucun intérêt; qui n'est

(1) Voyez Planche III, fig. 2.

(2) Voyez *Plastique*, p. 73, *édit. allemande*. « Le col indique, à proprement parler, non les » facultés intellectuelles de l'homme, mais sa ma- » nière de porter la tête & d'envisager les événemens » de la vie: ici l'on voit une attitude noble, libre » & fière; là cette résignation d'une victime sans » énergie & prête à se laisser immoler ».

(3) Voyez Planche IV.

jamais bien éveillée, & qui ne possède pas même la foible énergie qu'il faut pour donner la tension nécessaire aux muscles, & pour faire que le corps se soutienne en portant convenablement ses membres? Une attitude aussi nulle, aussi inanimée, ne peut appartenir qu'à l'extrême imbécillité, ou à la plus lâche paresse.

Je n'ai pas sous la main les *Fragmens sur la Physionomie* de Lavater; & quand même j'aurois ce livre, je le consulterois très-rarement. Des idées étrangères, que je n'ai pas approfondies moi-même, pourroient aisément troubler la série des miennes. Si vous avez cet ouvrage, lisez, je vous prie, ce qui y est dit des attitudes. Cette matière ne peut y être omise, puisque je me rappelle que cet auteur y traite même des conséquences qu'on peut tirer de l'écriture des hommes pour connoître leur caractère, & qu'il en a fourni des preuves. La contenance en marchant ne peut pas y avoir été oubliée non plus. Ces points & quelques autres sont les limites incertaines des deux arts; ils forment des bornes communes qui appartien-

nent aussi-bien à la pantomime qu'à la physionomie.

Il faut que le comédien juge, d'après le caractère de son rôle, quelle attitude & quel maintien il doit choisir pour les scènes plus tranquilles du simple dialogue. Les règles les mieux déterminées & la vue des galeries les plus riches en tableaux ne peuvent le dispenser d'y réfléchir lui-même ; car le choix & l'application des attitudes lui appartiendront toujours exclusivement, & la variété infinie de la nature ne permet d'ailleurs pas d'épuiser cette matière. Je dois cependant ajouter encore une remarque au sujet du changement de la situation tranquille lors du passage à l'activité. Un homme dans l'état de repos, invité ou excité par quelque chose à déployer son activité extérieure, trahira déja, avant que celle-ci ne se manifeste, son intention sur la manière de la développer : il ménagera, pour ainsi dire, chaque tems séparé de ce développement progressif jusqu'à la fin; il tiendra les mains, les bras, les pieds, enfin le corps entier prêts à obéir au premier signal de l'ame. L'attitude la plus non-

chalante & la plus éloignée de l'activité eſt pour le corps aſſis, de l'appuyer à demi couché en arrière, de mettre les bras entrelacés dans le ſein, de jetter un genou ſur l'autre, ou de retirer les pieds en arrière en croiſant les jambes (1). Ainſi, le dernier tems de l'attitude tranquille, & qui tient le plus immédiatement à la prochaine activité, eſt de redreſſer le corps, dirigé vers l'objet qui nous intéreſſe, de placer dans une poſition plus droite les pieds ſéparés & affermis ſur la terre, de porter les mains également ſéparées ſur les genoux, & de diſpoſer, par ces préparatifs, le corps à ſe lever & à entrer ſur le champ en action (2). Si le motif de l'action ſe développe ſucceſſivement, les préparatifs ſuivront la même progreſſion; par exemple, les jambes croiſées & les pieds retirés en arrière ſe porteront en avant, ſe ſépareront tout-à-fait & ſe mettront à leur place d'une manière ferme; le déploiement des bras viendra enſuite, &c.

---

(1) Voyez Planche V, fig. 1.
(2) Voyez Planche V, fig. 2.

Cela aura également lieu, lors même qu'aucun objet extérieur ne provoquera l'activité, quand il s'agira feulement de confidérer attentivement, & de reconnoître un pareil objet, ou lorfque des idées intéreffantes viendront du dehors. On fe tourne vers celui qui parle ; on s'avance vers l'objet qui intéreffe, en mettant plus ou moins le corps dans un état qui annonce la volonté & la difpofition d'entrer en action. L'ame paffe, pour ainfi dire, de l'intérieur dans l'organe qui lui tranfmet des idées importantes ; & conformément aux lois de la fympathie fecrette qui exifte entre les facultés, toutes les forces extérieures font réveillées à la fois dans cet état. Les changemens qui fe manifeftent, lorfque l'ame cherche moins à faifir un objet qu'à en jouir, ou lorfque la communication des idées met les puiffances intérieures & intellectuelles plus en mouvement que les facultés extérieures des fens, pourront fe reconnoître facilement d'après ce que je me propofe de développer dans la lettre fuivante.

LETTRE XI.

Vous avez raiſon de dire que dans quelques-uns de mes deſſins je me ſuis écarté des traits généraux, en m'attachant trop aux traits particuliers des nations & des claſſes particulières de la ſociété. Les mains fourrées dans les vêtemens ou cachées dans le ſein préſuppoſent déja un certain coſtume; de même que les pieds tournés en-dehors indiquent les premiers élémens de la danſe moderne. Mais je voulois du moins en offrir quelques eſquiſſes à votre imagination; & les tableaux, comme vous le ſavez, ne peuvent s'exécuter ni par des traits particuliers, ni par de ſimples lignes pour les yeux, ni par des mots pour l'imagination. C'eſt donc par les circonſtances que j'ai été entraîné dans cette faute, que vous voudrez bien, j'eſpère, me pardonner également à l'avenir. Il ſuffira qu'à travers des traits particuliers & accidentels on ne puiſſe pas méconnoitre les traits caractériſtiques & généraux.

Nous venons de considérer l'homme que rien n'intéresse, dont rien encore ne provoque l'activité. Celui qui se trouve dans la situation opposée, occupe davantage son esprit ou son cœur. L'expression sera sensible dans l'un & l'autre cas. Il pése ses actions & sa position; il examine quel parti est le meilleur à prendre; il cherche les plus sûrs moyens pour arriver à son but; sa mémoire lui retrace des situations semblables; en un mot, il compare, discute & raisonne. L'expression sera ici plus ou moins animée selon la cause qui aura développé l'activité. Lorsque le seul amour de la vérité, qui cherche avec tranquillité de nouvelles connoissances, développe l'activité de l'ame, ou lorsqu'un jeu agréable de l'imagination en est le but; alors aussi l'expression sera plus foible, plus modérée & plus froide, que lorsque la tête, travaillant pour les intérêts du cœur, doit prendre en considération, & péser l'avantage de l'homme, son bonheur & son malheur en ce que les passions offrent sous ce double aspect à l'imagination allarmée. Quand Hamlet paroît dans

cette fituation terrible & infupportable pour lui, où il difcute les raifons pour & contre le fuicide, il doit fans doute y avoir une expreffion différente de celle qu'offrira un froid moralifte qui raifonne fur le même objet, non comme une affaire importante pour fon propre cœur, mais comme un problême pour l'efprit. Cependant l'amour de la vérité peut auffi produire par lui-même un très-grand intérêt. Pythagore offrit aux Mufes une hécatombe lorfqu'il eut découvert la démonftration de la propofition géométrique qui porte encore fon nom (1). Diodore Cronus mourut de chagrin pour n'avoir pu réfoudre fur le champ, les fubtilités dialectiques de Stilpo. A la vérité, la honte d'avoir fi mal foutenu fa thèfe en préfence de Ptolémée Soter, & les railleries amères de ce roi peuvent y avoir beaucoup contribué. C'eft également un problême à réfoudre, fi la vanité

(1) Vitruve, *L. IX*, *c.* 2. Cicéron raconte autrement ce fait : *De Natura Deorum L. III*, *c.* 36. Il y fait femblant d'être fceptique, mais fans fuccès. Voyez Gedike, *Hiftoria phil. antiqu. p.* 49.

& l'ambition ne présidèrent pas davantage que la satisfaction de l'esprit à la joie que Pythagore montra d'avoir fait sa découverte; car de tout tems les philosophes formèrent un petit peuple dominé par la vanité & bouffi d'orgueil; quelques-uns même ont eu assez de franchise pour trahir le secret de leurs confrères.

La réflexion & le raisonnement qui ont lieu au théâtre, partent presque toujours des sentimens du cœur & des passions; & celles-ci doivent indiquer à l'acteur l'intonation & l'accent, ainsi que le jeu en général. C'est d'elles que le geste reçoit ses modifications plus particulières, le degré déterminé de chaleur, les transitions & les repos plus ou moins marqués : ces nuances déterminées devant être puisées dans les propriétés particulières de chaque passion, que je me propose de traiter par la suite, je me bornerai seulement ici au général, en considérant le penseur que je mets en scène, comme un penseur froid & philosophe, qui ne prend

---

(1) Diogène Laërce, *L. II, Segm. III, p.* 112.

aucun intérêt particulier aux objets dont son esprit est occupé. Comme il est impossible d'épuiser toutes les expressions que le développement de l'activité intérieure présente, je me restreindrai à quelques observations, qui pourront servir de modèle à nombre d'autres de ce genre.

C'est principalement contre la règle de l'analogie, observée presque partout dans la nature, que les acteurs pèchent le plus souvent dans les scènes de raisonnement, & parconséquent dans les monologues. Salluste (1) met au nombre des traits caractéristiques de Catilina, sa marche tantôt précipitée, tantôt lente; & il attribue cette irrégularité à l'inquiétude de sa conscience souillée par tant d'infamies, mais surtout par l'assassinat le plus abominable. Je n'ai rien à objecter contre cette explication; cependant, à mon avis, il se pourroit également que les grands

---

(1) Bell. Catilin. C. *XV.* — *Animus impurus, Diis hominibusque infestus, neque vigiliis, neque quietibus sedari poterat: ita conscientia mentem excitam vexabat. Igitur color ei exsanguis, fædi oculi,* CITUS MODO, MODO TARDUS INCESSUS, &c.

& périlleux projets que Catilina méditoit contre sa patrie eussent produit ces phénomènes. — Lorsque l'homme développe ses idées avec facilité & sans obstacle, sa marche est plus libre, plus rapide, & continue davantage dans une direction uniforme. Quand la série des idées se présente difficilement, son pas devient plus lent, plus embarrassé; & lorsqu'enfin un doute important s'élève soudain dans son esprit, sa marche est alors entièrement interrompue, & l'homme s'arrête tout court. Dans les situations où l'ame hésite entre des idées disparates, & trouve par-tout des obstacles & des difficultés; lorsqu'elle ne poursuit chaque suite d'idées que jusqu'à un certain point, en passant rapidement d'une idée à une autre qu'elle abandonne également bientôt, alors la marche irrégulière, sans uniformité, sans direction déterminée, se coupe & se croise en tout sens. Delà cette démarche incertaine dans toutes les affections & passions de l'ame, où le doute & l'incertitude entre différentes idées ont lieu; mais sur-tout dans cette terreur qui intérieurement agite & tourmente la conscience, qui

cherche inutilement les moyens de s'en délivrer.

Le jeu des mains est modifié de la même manière que la marche : il est libre, sans gêne, aisé & facile, lorsque les idées se développent sans peine, & que l'une naît sans difficulté de l'autre ; il est inquiet, irrégulier, les mains s'agitent en tout sens & se meuvent sans dessein, tantôt vers la poitrine, tantôt vers la tête ; les bras s'entrelacent & se déploient, suivant que la pensée est arrêtée dans sa marche ou poussée vers toutes sortes de routes étrangères & incertaines. Du moment qu'une difficulté ou un obstacle se présente, le jeu des mains s'arrête entièrement. La main étendue se replie sur elle-même& se rapproche de la poitrine, ou les bras se croisent l'un sur l'autre comme dans l'état d'inaction. L'œil, qui, de même que la tête, avoit des mouvemens doux & faciles, tandis que la pensée étoit régulière & se développoit avec facilité, ou qui erroit d'un angle à l'autre lorsque l'ame s'égaroit d'idée en idée, regarde, dans cette nouvelle situation, fixement devant lui, & la tête se jette en arrière ou

tombe sur la poitrine, jusqu'à ce qu'après le premier choc du doute, s'il m'est permis de m'exprimer ainsi, l'activité suspendue reprenne sa première marche (1).

Afin de sentir l'analogie des gestes avec plus de clarté, représentez-vous le vieux *Philto* ou *Staleno* plongé dans la réflexion, lorsqu'ils cherchent ensemble un moyen de parvenir à leur but. Ils voudroient payer la dot de *Camille*, sans que son prodigue frère pût s'appercevoir de la richesse du coffre-fort du père. La chose est difficile à arranger; ils cherchent pendant quelque tems, croient avoir trouvé un bon expédient & l'abandonnent sur le champ (2). Supposons que le vieux Philto, en poursuivant sa première idée, ait laissé tomber la tête sur la poitrine en fixant la terre & reposant le corps sur la jambe gauche, la droite portée en avant; il y a tout à parier qu'à la seconde pensée il aura changé de position. Peut-être mettra-il alors les mains sur les hanches,

(1) Voyez Planche VI, fig. 1.

(2) Dans *Le Trésor*, *Comédie* de Lessing, *Act. III.*

ches, ou bien il levera la tête en regardant le ciel, comme s'il vouloit chercher là haut, ce qu'il n'a pu trouver ici bas; ou il prendra enfin une attitude tout-à-fait opposée, en plaçant sur le dos une main dans l'autre, en jettant en arrière la tête penchée d'abord, en retirant le pied gauche & en s'appuyant sur la jambe droite (1). Vous devez avoir remarqué ces changemens d'attitude & d'autres semblables, lorsqu'on cherche à se rappeller le nom de quelqu'un. Le corps ne garde jamais la même position, quand les idées changent d'objets; de sorte que si la tête étoit d'abord tournée vers la droite, elle se portera ensuite vers la gauche. Cependant il se pourroit que dans ces gestes analogues il se mêlât déja quelque dessein. Celui qui veut donner un autre cours à ses idées, fait très-bien de changer aussi les impressions extérieures auxquelles il n'a déja que trop conformé ses idées. D'autres objets, d'autres pensées! Certain savant étoit dans l'usage de se sauver

(1) Voyez Planche VI, fig. 2.

avec son pupitre dans un autre coin de son cabinet du moment que le travail ne lui réussissoit pas dans le premier où il s'étoit d'abord établi.

Vous vous ressouvenez sans doute que je vous ai donné une double raison du geste analogue : la première est dans l'influence secrette & réciproque des idées claires & obscures ; la seconde dans la tendance de l'ame, de rapporter ses idées intellectuelles aux matérielles, de les métamorphoser, pour ainsi dire, en celles-ci, ou moins de les y enchaîner ; &, suivant l'instinct qui en est la suite, d'imiter par des modifications corporelles & figurées leurs propres effets intellectuels. Cet instinct est par-tout reconnoissable. Lorsqu'Hamlet a découvert les raisons qui rendent le suicide une démarche si criminelle (1), il s'écrie : « Ah, » voilà le nœud! » & au même instant il met l'index en avant, comme si au dehors il avoit trouvé, par la finesse de sa vue, ce que néanmoins sa pénétration intérieure seule lui a fait dé-

---

(1) *Acte III, Scène I.*

couvrir (1). Lorſque le roi Lear (2) ſe reſſouvient de l'indigne traitement de ſes filles, qui, pendant une nuit orageuſe, ont expoſé ſes cheveux blancs aux injures du tems, & qu'enſuite il s'écrie tout d'un coup : « Ah ! c'eſt-là le » chemin qui conduit au délire ! évi- » tons-le ! » Il n'exiſte véritablement aucun objet extérieur dont ce malheureux prince doive détourner les regards avec effroi ; & cependant il ſe tourne du côté oppoſé à celui vers lequel il étoit d'abord placé, en cherchant, pour ainſi dire, à repouſſer avec ſa main renverſée ce cruel & douloureux ſouvenir (3). Lorſqu'*Albert* (4), révolté, dit dans ſa ſcène avec *Thoringer* : « Ah, maudit fantôme ! » votre honneur, vos devoirs de » prince ! » Après cette expreſſion violente : « Ah ! maudit fantôme ! » il doit, en faiſant de côté un mouvement de colère, jetter, pour ainſi dire, aux pieds du vénérable vieillard avec la main ouverte les idées dont le mépriſable

(1) Voyez Planche VII, fig. 1.

(2) *Acte III, Scène 4.*

(3) Voyez la Planche VII, fig. 2.

(4) *Agnès Bernauer*, Tragédie allemande, *Acte III, ſcene 4.*

néant lui paroît si clairement démontré (1). Mais vous serez vous-même à portée de faire souvent de pareilles observations. Des idées désagréables & importunes, que la bouche rejette avec un *non* répété, sont en quelque sorte repoussées par la main agitée rapidement de côté & d'autre, comme si l'on vouloit chasser un insecte incommode qui revient à la charge avec importunité, &c.

Par un semblable jeu de l'imagination, l'ame, lors de sa contemplation intuitive & de l'emploi de son oreille intérieure (j'appellerai ainsi cette situation) substitue ces mouvemens motivés ou faits à dessein, qui ne lui servent réellement que lorsqu'il s'agit d'objets extérieurs & visibles, ou de tons que l'organe de l'ouie veut saisir avec précision. Lorsque des idées plus fines & plus importantes s'offrent dans le cours de l'examen, le regard acquiert de la vivacité, les sourcils sont attirés vers les angles du nez; de sorte que le front se couvre de plis, & que l'œil, qui se rétrécit afin de mieux concentrer les rayons visuels, est

(1) Voyez la Planche VIII.

repoussé dans une ombre plus profonde (1) ; de même que lorsqu'on veut examiner un objet d'une grande finesse ou placé à une certaine distance. L'index se porte sur les lèvres fermées, comme si l'on craignoit que le bavardage des idées moins essentielles ne troublât l'examen des plus importantes. Le geste répond parfaitement à ce, « *Paix! Attend* » ! que souvent dans le monologue les lèvres prononcent également lorsqu'on rencontre un objet ou un doute important. Souvent aussi l'index est placé entre les sourcils sur les plis du front, comme si le point où l'attention doit se porter pouvoit être indiqué ou assujetti. -- Cette pantomime, qui vient réellement au secours de la pensée, du souvenir & de l'examen intérieur, consiste à boucher, pour ainsi dire, les sens, en couvrant les yeux, en voilant le visage des

---

(1) Un œil enfoncé dans l'orbite, dit Aristote, est celui qui voit le mieux : *Histoire animal. L. I, Cap.* 10. Οἱ ὀφθαλμοι — η εκτος σφοδρα, η εντος, η μεσως τουτων οἱ δ'εντος μαλιστα οξυωπεστατοι επι παντος ζωου. Pline l'a copié sans en être certain ; & Hardouin y a ajouté en note : *Causa in promptu est : quia species inferiores perferuntur sub umbracula, neque aëris motu dissipantur. Ad Lib. XI, c.* 53. 3.

deux mains ; car les opérations intérieures s'exécutent d'autant mieux, qu'elles ne font pas troublées par les impreſſions extérieures des ſens. Par cette raiſon, l'amour, la triſteſſe & le chagrin, ainſi que toutes les paſſions réfléchies, aiment le ſilence & l'obſcurité des bois. Le hibou eſt l'attribut de la déeſſe de la ſageſſe, parce qu'habitant les déſerts, il veille au milieu de la nuit.

D'autres mines qui accompagnent la réflexion, comme, par exemple, le regard chagrin ou ſerein, ſuivant que ſa marche eſt arrêtée ou libre ; les mouvemens avec leſquels la main ſemble venir au ſecours de la tête, lorſque, trop fortement occupée, elle eſt fatiguée par le ſang qui s'y porte en abondance, &c. : toutes ces mines ſont moins importantes, & des détails à cet égard ſeroient ſuperflus. D'ailleurs je ne vous ai promis que des fragmens, de légers eſſais. Je ne dis rien non plus de la curioſité avec laquelle nous cherchons extérieurement les objets dont l'examen peut ajouter à la ſomme de nos idées : les phénomènes de cette affection vous deviendront ſenſibles, par

ce que je dirai en général des desirs dirigés au dehors. Vous m'engagez à m'occuper enfin de l'expression de ce qu'on appelle *affections* ; & en effet il est tems de traiter cette branche, qui est la plus importante de la pantomime ; mais il se pourroit bien que je fusse déja au milieu de la carrière. Comme j'ignore quand je pourrai revenir sur cette matière, je vous envoie en attendant un livret (1) qui par hasard m'est tombé entre les mains : s'il ne vous offre pas de grandes instructions, il servira du moins à vous amuser quelques instans. K.

(1) *A Lecture on Mimicry. London* 1777. — La suite de ces Lettres se trouvera dans le *Tome suivant de ce Recueil. Note du Traducteur.*

Fin du Tome troisième.

TABLE DES MATIÈRES

Contenues dans ce Volume.

Fin de la Table des Matières.

ERRATA.

PAGE 9, *ligne* 13 : *lisez* accompagné.
Page 43, *ligne* 9 : *lisez* entendue.
Page 47, *note*, *ligne* 11 : *lisez* ὡς.
Page 51, *note*, *ligne* 3 : *lisez* formée.
Page 64, *ligne* 16 : *lisez* dans la vie.
Page 76, *note*, *ligne* 29 : *lisez* étoit.
Page 81, *ligne* 6 : *lisez* n'a fait pour aucun.
Page 84, *note* 2, *ligne première* : *lisez* Bayle n'a pas.
Page 85, *note* 1, *ligne* 4 : *lisez* extitere.
Page 108, *ligne* 2 : *lisez* L. Piso.
Page 117, *note* 2, *ligne* 7 : *lisez* il en est fait mention.
Page 118, *ligne* 3 : *apres* ici, *ajoutez* (1).
Page 139, *note* 2, *ligne* 3 : *lisez* Πολυγνωτος.
Page 140, *ligne* 9 : *lisez* des Gracches.
Page 156, *note*, *ligne* 3 : *lisez* λιθων.
Page 160, *note* 4, *ligne* 1 : *lisez* Λιβυκα.
Page 177, *ligne* 8 : *lisez* mentionnée plus haut.
Page 190, *ligne* 24 : *lisez* frappée.
Page 222, *ligne* 23, *lisez* l'une & les autres.
Page 289, *ligne* 1 : *lisez* supériorité.
Page 353, *ligne* 14 : *effacez* de.
Ibid. — *ligne* 19 : *lisez* établît.
Page 378, *note* 1, *ligne* 1 : *lisez* animos.